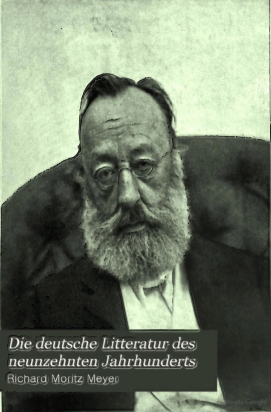


Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts

Richard Moritz Meyer

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Received .190 .
Accession No. 84378 . Class No. .

Digitized by Google

Digitized by Google

Das
Neunzehnte Jahrhundert
in
Deutschlands Entwicklung

Unter Mitwirkung von

Siegmund Günther, Cornelius Gurlitt, Fritz Hoenig, Georg Kaufmann,
Richard M. Meyer, Franz Carl Müller, Franz Reuleaux,
Werner Sombart, Heinrich Welti, Theobald Ziegler

Herausgegeben von

Paul Schlenther

Band III

Richard M. Meyer

Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts

Berlin
Georg Bondi
1900

Digitized by Google

Rodolphe Julian
Zum 100. Geburtstag des Malers am 31. Juli 1900

Digitized by Google

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Die deutsche Litteratur

des

Neunzehnten Jahrhunderts

von

Richard M. Meyer

Zweite Auflage
Fünftes bis neuntes Tausend

Berlin
Georg Bondi
1900

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Digitized by Google

PT 341
M4
.700

Otto Pniower

Erich Schmidt

Max v. Waldberg

in dankbarer Freundschaft.

84378

Digitized by Google

Der Toten eingedenk begrüßen wir
Das Leben!

Ricarda Huch.

Digitized by Google

Vorwort.

Die erste Auflage dieses Buches erschien Anfang November 1899. Die kurze Zeit, die verstrichen ist, bis ich an die Vorbereitung der zweiten Auflage zu gehen hatte, ließ mir für eingreifende Änderungen keine Möglichkeit. Ich stehe meiner eigenen Arbeit noch nicht objektiv genug gegenüber, um manche Einwände, die erhoben worden sind, und auch manche Zweifel, die in mir selbst aufstiegen, auf ihre volle Bedeutung zu prüfen. Nur in Bezug auf zwei Punkte, die in Rezensionen und anderen Äußerungen wiederholt zur Rede kamen, möchte ich gleich ein paar Worte erwidern.

Die Einteilung in Jahrzehnte ist von vielen Seiten angefochten worden. Ich gebe durchaus zu, daß sich an ihr manches aussetzen läßt (wie übrigens fast an jeder Einteilung), und es liegt mir auch fern, mich auf sie zu verankern; in einer etwaigen späteren Auflage hoffe ich sie zu vertiefen und zu verbessern, und wenn ich eine geeignetere finde, werde ich die alte gern aufgeben. Bisher ist mir das nicht gelungen. Alle Einteilungen, die ich versuchte, führten zu gewaltsamen Einordnungen; alle Einteilungen, die ich von andern versucht fand, schienen mir den allgemeinen Gang der Entwickelung zu stark zu zerreißen. So wählte ich denn eine Anordnung, die äußerlich gewaltsamer scheint als alle, innerlich es vielleicht viel weniger ist, als die meisten. Denn natürlich war nicht das meine Meinung (wie man es mißverständlich öfters aufgefaßt hat), als stelle jedes Jahrzehnt eine in sich fertige Stufe dar. Mein Grundgedanke war der, die Gesamtentwickelung in unserm Jahrhundert als Einheit aufzufassen; am liebsten hätte ich gar nicht in diese

Digitized by Google

große Bewegung hineingeſchnitten. Da aber doch Einſchnitte nötig waren, wählte ich abſichtlich eine rein chronologiſche Gliederung. Sie ſoll ja eben zu Ruhepunkten der Betrachtung führen, nicht zu Endpunkten der Entwickelung. Der Strom fließt fort; wir meſſen nur in periodiſchen Abſtänden am Pegel ſeinen Höheſtand. Fällt das Stück, das das rückblickende Auge prüft, mit einer Phaſe der Entwickelung zuſammen, wie vielleicht in den letzten beiden Jahrzehnten — um ſo beſſer; notwendig iſt es keineswegs.

Ich faßte alſo das deutſche Volk als den eigentlichen Schöpfer ſeiner Litteratur, der in ſtetiger Folge eine Reihe dichtender Geiſter hervorbringt. Demnach mußte ich jeden Schriftſteller von ſelbſtändiger Bedeutung dahin einordnen, wo er als fertig gereiftes Produkt der nationalen Entwickelung hervortritt. Das führte zuweilen zu Schwierigkeiten; und ſtreitig bleibt die Anordnung vor allem bei den Autoren, die ungewöhnlich früh oder ungewöhnlich ſpät zu voller Wirkung heranreiften; ich nenne bloß Th. Fontane und C. F. Meyer. In manchen Fällen glaube ich aber, daß meine Eingliederung einen Fortſchritt bedeuten kann.

Zweitens hat man vielfach getadelt, daß die erſten Kapitel zu kurz, die letzten zu ausführlich ſeien. Aber ein ſtarkes Übergewicht der neueren Zeiten liegt ſchon im Plan dieſes Geſamtunternehmens begründet und war in dem litterariſchen Teil um ſo ſchwerer zu vermeiden, als wir gerade hier für die Epoche bis zu Goethes Tod Darſtellungen haben, die mit vollem Recht längſt in den nationalen Beſitz übergegangen ſind, während für die neuere Zeit viel weniger brauchbare Vorarbeiten vorlagen, als für andere Gebiete.

Dieſer Schwierigkeit haben meine überwiegend wohlwollenden Kritiker ſonſt meiſt Rechnung getragen und mich durch mancherlei Vorſchläge unterſtützt; ich habe überall zu lernen geſucht und jeden berechtigten Einwand nach Möglichkeit ſchon jetzt berückſichtigt. Mehrere Namen habe ich neu aufgenommen; bei anderen glaubte ich noch bei meiner Zurückhaltung beharren zu ſollen. Mehr noch haben mich freilich ſchriftliche und mündliche Mitteilungen gefördert:

insbeſondere bin ich K. E. Franzos, Albert Köſter und Heinrich Welti, ſowie vor allen Edward Schroeder für Berichtigungen und Vorſchläge verpflichtet.

Eine äußere Änderung, für die wir auf allgemeinen Beifall hoffen, iſt die Neuaufnahme von Guſtav Freytags Bild. Es iſt mir eine beſondere Freude, dieſer kleinen Galerie wenigſtens einen von jenen Männern beigefügt zu ſehen, in deren zugleich liebevoll eingehender und doch die allgemeine Entwickelung nie vergeſſender Art ich das Ideal litterarhiſtoriſcher Betrachtung vorgezeichnet ſehe.

Berlin, 22. März 1900.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Allgemeiner Anblick der Litteratur S. 1. Romanische und germanische Litteraturgeschichte. Gesamtauffassung. — Überblick über die Litteratur von 1748—1797 S. 2. — Plan des Buches S. 5.

Erstes Kapitel: 1800—1810 8

Die deutsche Litteratur um 1800: Goethe und Schiller S. 8. Jean Paul S. 9. Die Romantik S. 10: ältere Gruppe S. 12.

Das breitere Lesepublikum und seine Lieblinge S. 15. A. W. Schlegel über die Litteratur um 1800 S. 16. J. P. Hebel und H. Zschokke S. 16. Chr. v. Schmid S. 17. Zeitungen und Zeitschriften S. 18.

Alexander v. Humboldt und Ernst Moritz Arndt S. 20. Fr. Hölderlin S. 21.

Die Romantik: mittlere Gruppe S. 22. Schicksalstragödie. Jüngere Romantik S. 22 (Kunstlehre: Forderung der Anschauung S. 23.) Rahel S. 23. Görres S. 24. E. Th. A. Hoffmann S. 24. H. v. Kleist S. 26. Fouqué S. 29. — Jahn S. 29. Claus Harms S. 30. — Clemens Brentano S. 30. („Des Knaben Wunderhorn" S. 30). Achim v. Arnim S. 31. J. u. W. Grimm S. 31. Bettina S. 32 (Die Romantik und Goethe S. 32). Eichendorff S. 35. — Die Gelehrten S. 37.

Rückblick auf das Jahrzehnt S. 38. Die Alten: J. J. Engel S. 38. Tiedge S. 38. — Hegel S. 39. Gesamteindruck S. 39.

Zweites Kapitel: 1810—1820 40

Signatur der Zeit S. 40. Rehfues (als Typus) S. 41. Chamisso S. 41 (Politische Lyrik S. 42. Béranger S. 42. Fr. v. Gaudy S. 42. Peter Schlemihl S. 43). Fürst Pückler S. 43.

Die schwäbische Schule S. 45: J. Kerner S. 44. G. Schwab S. 45. K. Mayer, G. Pfizer, Alex. v. Württemberg S. 46. — L. Uhland S. 47.

Dichter der Freiheitskriege S. 48: Schenkendorf, Th. Körner S. 48.

L. Börne S. 50. Arthur Schopenhauer S. 51. Ernst Schulze S. 52. Fr. Rückert S. 54.

Digitized by Google

Seite

Wendepunkt S. 55. Die Öſterreicher: Zedlitz S. 56. Raimund und Grillparzer S. 57. F. Raimund S. 58. Grillparzer S. 61 (Gattungen ſeines Dramas S. 67. „Das goldene Vließ“ S. 69. „Libuſſa“ S. 74. „Ein treuer Diener ſeines Herrn“ S. 76. „Jüdin von Toledo“ S. 79. „Sappho“ S. 81. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ 81. — Epik S. 82. Lyrik S. 83).

W. Müller S. 84 (Marie v. Olfers S. 85. Poetiſches Maskenſpiel S. 86. W. Müller und die Romantik S. 86).

Berlin und die neue Litteratur. (Familie Mendelsſohn). Luiſe Henſel S. 87.

Rückblick auf das Jahrzehnt S. 88. Geſamteindruck S. 88.

Drittes Kapitel: 1820—1830 90

Signatur der Zeit S. 90. Haupteindruck S. 91.

Das Lokalſtück (Arnold, Malß S. 92. — Fr. Stolße, Niebergall, Baermann und David S. 93. — Glasbrenner S. 94).

Parlamentariſche Beredſamkeit S. 94.

Ch. Sealsfield S. 96 (Fr. Gerſtäcker S. 97).

Neue Gelehrtenreihe: L. v. Ranke S. 98.

Friedrich Wilhelm IV. S. 100. Saphir S. 101.

Der orthodox-tendenziöſe Roman S. 101: Biernatzki S. 101. Meinhold S. 102. Jeremias Gotthelf S. 104 (Moſenthal S. 107).

Abr. Em. Fröhlich S. 107.

Erzählertalente S. 108: K. Spindler S. 108 (Tromlitz, v. d. Velde, Blumenhagen, Smidt, Henr. Paalzow S. 108. Geſamtart S. 108). K. v. Holtei S. 109. W. Hauff S. 109.

Willibald Alexis S. 111. Die vaterländiſchen Romane (Hermann v. Schmid) S. 112.

Gotthelf und Alexis S. 114. Durchdringen des Realismus. Abkehr von Goethe: W. Menzel S. 114.

K. Immermann S. 115. Platen S. 119. Annette v. Droſte S. 121. Heinrich Heine S. 124 (Allgemeine Art S. 125. Biographie S. 127. Werke S. 128: Reiſebilder S. 132. Sein Witz S. 136. Verſifizierte Reiſebilder S. 138. „Rabbi von Bacharach“ S. 141. Gedichte S. 142. Proſaſchriften S. 143. Geſamturteil S. 144).

Chr. Fr. Scherenberg S. 144. Hoffmann v. Fallersleben S. 146. Die Prediger: J. v. Radowitz, H. Leo S. 147 (Carlyle S. 147) und Theologen: Döllinger, Haſe S. 148. Julius Müller und Auguſt Tholuck S. 148.

Rückblick auf das Jahrzehnt S. 149.

Viertes Kapitel: 1830—1840 151

Signatur der Zeit S. 151 (Die Frauen S. 151. Klubs S. 152. Geniekultus S. 152. — Das Bürgertum S. 153).

Seite

Aug. Kopiſch, K. E. Ebert S. 154. Moltke, J. Müller S. 154. Fechner S. 155. Daumer S. 155.

Ph. Spitta S. 156. Bogumil Golz S. 157.

Chr. D. Grabbe S. 157. Georg Büchner S. 164 (Kunſtlehre S. 165. „Dantons Tod“ S. 166).

J. Neſtroy S. 168. Ed. v. Bauernfeld S. 169 (R. Benedix, G. v. Moſer und J. Roſen, Fr. v. Schönthan S. 170. Letzte Stufe S. 171).

Nikolaus Lenau S. 171 (Leben S. 173. Lyrik S. 177. Lyriſch-dramatiſche Dichtungen S. 180. Lyriſch-epiſche Dichtungen S. 180). J. Moſen S. 180.

Ludwig Feuerbach S. 181. Arnold Ruge S. 184. Max Stirner S. 184.

Zweiteilung in Politiker und Nichtpolitiker. Fr. Kugler und K. Werder S. 185. Fr. Th. Viſcher S. 185. D. Fr. Strauß S. 187. Aug. Koberſtein, Heinrich Kurz, W. Wackernagel, K. Goedeke, G. G. Gervinus S. 188. Julian Schmidt S. 189.

Gräfin Hahn-Hahn S. 189. Graf Pocci S. 191. („Fliegende Blätter“ S. 192.) L. Aurbacher S. 192.

Heinrich und Charlotte Stieglitz S. 193.

W. Waiblinger S. 198. Ed. Mörike S. 198. (Lyrik S. 200. Novellen S. 201. „Maler Nolten“ S. 201. Mörike als mythologiſcher Dichter S. 203). Adalb. Stifter S. 204 (Kunſtlehre S. 205. Ernſt v. Feuchtersleben S. 207.

Anaſtaſius Grün S. 208.

Das Junge Deutſchland S. 211 (Kunſtlehre S. 213). L. Wienbarg und Th. Mundt S. 215. H. Laube S. 216. K. Gutzkow S. 218 (Leben S. 219. Stil S. 221. Die Dramen S. 222. Die Romane S. 225. — Ende S. 229).

Poſitiver Seitentrieb des Jungen Deutſchlands S. 230: (Willibald Alexis S. 230). Heinrich König S. 230. (Auguſt Becker, Otto Müller S. 230). Hermann Kurz S. 231. Levin Schücking S. 232. Theodor Mügge S. 232. (Ph. Galen S. 233). Fanny Lewald S. 233. (Adolf Stahr S. 234).

Polemiſcher Seitentrieb des Jungen Deutſchlands S. 235: R. Giſeke, G. Heſekiel, Alex. v. Ungern-Sternberg, E. Willkomm S. 236.

Friedrich Halm S. 236.

Allgemeiner Charakter des Zeitraums S. 240: Die neuen Männer S. 241. Die alten Meiſter S. 241. Leopold Schefer S. 241. K. J. Weber S. 243.

Fünftes Kapitel: 1840—1850 244

Signatur der Zeit: Revolutionäre Tendenzen. Ihre Vertreter über ganz Europa S. 244. Die Paulskirche S. 245. Die Berliner konſtitutionelle Verſammlung S. 246.

Seite

Anordnung S. 249. Der Bruch mit dem Jungen Deutſchland: B. Auerbach S. 250. Fritz Reuter S. 253 (Leben S. 253. Klaus Groth S. 255. Reuters Werke: Romane S. 257. Dichtungen S. 259. — John Brinckman S. 259).

Die Männer von 1813: V. Hehn S. 260. Allgemein herrſchender Partikularismus. Politiſche Dichter: H. v. Gilm S. 260. Adolf Pichler S. 261. F. W. Weber S. 263 („Dreizehnlinden" S. 264). — Neue Nationalkirche: J. Ronge S. 265. R. Wagner S. 266 (Robert Schumann und Hans v. Bülow, P. Cornelius S. 266. — Wagners Elemente S. 266. Kunſtlehre: Der Inhalt S. 269. Die Form S. 269. Dichtungen S. 271. Perſönlichkeit S. 272).

Fr. Hebbel S. 273 (Vergleich mit R. Wagner S. 273. Leben S. 274. Erzählungen S. 275. Hebbels Kunſtlehre S. 278. Dichteriſche Praxis S. 281. — Lyrik. S. 281. — Epos S. 282. — Drama S. 283: Allgemeines. „Judith" S. 285. „Genoveva" S. 286. „Maria Magdalene" S. 288. „Der Diamant", „Trauerſpiel in Sizilien", „Der Rubin", Julia" S. 290. O. Ludwigs Urteil S. 290. „Michelangelo" S. 291. „Herodes und Mariamne" S. 292. „Agnes Bernauer" S. 294. „Gyges und ſein Ring" S. 295. „Demetrius" S. 298. „Moloch" S. 299. „Die Nibelungen" S. 300: das Dogma des mythiſchen Epos S. 304. — Entwickelung S. 306. Die Tagebücher S. 307).

Otto Ludwig S. 308 (Leben S. 309. — Seine Kunſtlehre S. 313. Moraliſtiſche Auffaſſung S. 315. Art zu arbeiten S. 317. Erſte Periode: Novellen S. 320. Dramatiſche Fragmente S. 321. „Die Heiterethei" S. 322. „Der Erbförſter" S. 324. „Die Makkabäer" S. 326. — Kriſis: Shakeſpeareſtudium und neue Kunſtlehre S. 327. Zweite Periode: Fragmente S. 327. „Zwiſchen Himmel und Erde" S. 329).

Die Revolutionsdichter S. 331: F. Freiligrath S. 331 („Gedichte" S. 332: erſte Periode. — „Zeitgedichte" S. 337: zweite Periode. — N. Becker, A. D. v. Binzer, M. Fr. Chemnitz, M. Schneckenburger S. 338. — Gelegenheitsgedichte S. 341. dritte Periode. Überſetzungen S. 342).

Fr. v. Sallet S. 343. Fr. Dingelſtedt. G. Kinkel S. 344. (Johanna Kinkel, Malvida v. Meyſenbug S. 345.) K. Beck S. 345.

G. Herwegh S. 345 (Leben und Entwickelung. — „Gedichte eines Lebendigen" S. 347. — Niederdoſſenbach S. 350). R. Prutz, L. Seeger, L. Pfau S. 351. R. Gottſchall S. 351.

Pamphletlitteratur: Joh. Jacoby, H. Simon — J. H. Detmold, K. Vogt S. 352. — D. Fr. Strauß, J. Ronge, Fr. Th. Viſcher, Ferd. Laſſalle, Seb. Brunner S. 353. — Witzblätter: Kladderadatſch S. 354.

Die Reaktion. Otto v. Bismarck S. 355. V. v. Strauß S. 356. Emanuel Geibel S. 356 (Künſtleriſcher Standpunkt

Seite

S. 357. Persönlichkeit S. 359. Leben S. 360. Ernst Curtius S. 360. — Der Münchener Dichterkreis S. 362. — Einfluß S. 364). Zwei Irrwege: 1. Verkennen der inneren Form: H. Kruse, Franz Nissel S. 365. — 2. Exklusive Bildungspoesie: F. A. von Schack S. 365. M. Carrière S. 368.

Die Reaktionsdichtung S. 368. Christliche Lyrik: J. Sturm, Leberecht Dreves S. 368. — Erbauliche Epik: „Eritis sicut Deus", Marie v. Nathusius S. 369. — Eigentliche Kampfdichtung: Moritz v. Strachwitz S. 370. (H. v. Mühler S. 373.)

Der Weg zwischen den Parteien. Betty Paoli S. 374.

Oskar v. Redwitz S. 376.

Die Weltanschauung der Zeit: (Karl Vogt), Hermann Lotze S. 378. Die historische Vermittelung S. 381. Die politischen Historiker: (J. G. Droysen S. 382.) G. Waitz, H. v. Sybel S. 382. Th. Mommsen S. 383. J. Burckhardt S. 384. Ferd. Gregorovius S. 385. — Rudolf Haym S. 386. K. Justi 386. — J. Bernays S. 387 (Moderne Nachfolger S. 387).

Schriftsteller der historisch-politischen Richtung: J. Scherr S. 387. G. Freytag S. 389 (Leben S. 390. — Lyrik S. 391. — Drama: „Die Journalisten" S. 392. „Die Fabier", „Technik des Dramas" S. 393. — Roman: Freytags Kunstlehre S. 394. „Soll und Haben" S. 395. „Die verlorene Handschrift" S. 396. Kulturgeschichtliche Epik: „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" S. 398. „Die Ahnen" S. 399. „Erinnerungen aus meinem Leben" S. 400).

Luise v. François S. 401 („Die letzte Reckenburgerin" S. 402). Die Gruppe der „politischen Historiker" in der Litteratur S. 403.

Gottfried Keller S. 404 (Seine Kunst- und Weltanschauung S. 404. Leben S. 406. Der Bruch in der Entwickelung S. 407. — München S. 408. Heidelberg S. 409. Berlin S. 410. Zürich S. 411. — Werke: Epik S. 414. Anschaulichkeit S. 414. Unerschöpflichkeit S. 415. Einheitlichkeit S. 417. Eigenheiten des Stils: Sprache S. 418. Weltbild S. 422. Charaktere S. 426. Moral S. 428. Die Namen S. 431. Komposition S. 432. Idealismus und Realismus S. 433. — Drama S. 434. — Lyrik S. 434. — Einflüsse: Goethe — das Junge Deutschland — Jer. Gotthelf S. 437).

Theodor Fontane S. 438. — (Vergleich mit G. Keller — Fontane als typischer Berliner: Die Ironie S. 439. Die Solidität S. 440. Die Güte S. 442. Verhältnis zur Natur S. 442. „Ein Sommer in London", „Jenseits des Tweed", „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" S. 443. Kriegsberichte S. 445. — Romane S. 446. Technik S. 447. Sprache S. 448. Stil S. 450. — Maximen S. 452. Die einzelnen Romane: 1) Gruppe der Kriminalgeschichten: „Grete Minde", „Ellernklipp", „Unter dem Birnbaum", „Quitt" S. 454. 2) Gruppe der modernen Romane. Erste Reihe der Adelsromane: „Vor dem Sturm" und

Digitized by Google

Seite

„Schach von Wuthenow“ S. 455. „Graf Petöfy“ und „Cécile“ S. 456. „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“ S. 456. Reihe der Bourgeoisromane: „L'Adultera“ S. 459. „Frau Jenny Treibel“ S. 460. Zweite Reihe der Adelsromane: „Unwiederbringlich“ S. 461. „Effi Briest“ S. 462. Genrebilder: „Die Poggenpuhls“ und „Der Stechlin“ S. 464. Andere Erzählungen S. 464. — „Meine Kinderjahre“, „Von Zwanzig bis Dreißig“ S. 465).

Wilhelm Jordan S. 466 (Auffassung der Poesie S. 467. — „Demiurgos“ S. 468. „Die Nibelunge“ S. 469. Lyrik: „Strophen und Stäbe“ S. 473. — Romane: „Die Sebalds“, „Zwei Wiegen“ S. 474. — Marlitt S. 476. — Lustspiele: „Durchs Ohr“ S. 476).

Theodor Storm S. 477 (Verhältnis zur politisch-historischen Richtung S. 478. Verhältnis zur Romantik S. 478. — Leben S. 479. „Liederbuch dreier Freunde“ S. 480. Kunstlehre: „Hausbuch“ S. 480. — Lyrik: „Gedichte“ S. 482. — Epik S. 484. Technik S. 485. Namen und Titel S. 488. Die einzelnen Novellen S. 488). M. Solitaire S. 489. W. H. Riehl S. 491 (Persönlichkeit S. 491. Novellen S. 492). C. F. Meyer S. 494 (Persönlichkeit S. 495. — Novellen S. 496. Gedichte S. 499).

Friedrich Bodenstedt S. 501 (Leben S. 501. „1001 Tag im Orient“ S. 502. „Die Lieder des Mirza Schaffy“ S. 504. „Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys“ S. 505). Rückblick auf die Epoche und ihr Ergebnis S. 507.

Sechstes Kapitel: 1850—1860 509

Signatur der Zeit S. 509 (Die Kritik S. 510.): eine Übergangszeit S. 511. (Paris S. 511. Deutschland S. 512.)

Epigonen: Aus der schwäbischen Schule: J. G. Fischer S. 512. Aus dem Jungen Deutschland: Max Waldau S. 513. Aus der Revolutionspoesie: M. Hartmann, Alfr. Meißner S. 514. Aus dem Münchener Dichterkreis: H. Lingg S. 515. J. Grosse S. 516. Martin Greif S. 517 („Prinz Eugen“ S. 518. Gedichte S. 519). — Aus der historisch-politischen Schule: J. V. v. Scheffel S. 520 (Sein Wesen 521. Sein Leben S. 521. Werke. Episches: „Der Trompeter von Säckingen“ S. 525. Reisebilder und Episteln S. 526. „Ekkehard“ S. 527. „Hugideo“, „Juniperus“, „Bergpsalmen“ S. 528. — Lyrisches: „Frau Aventiure“ S. 528. „Gaudeamus“ S. 529). Nachahmer Scheffels. Das archaisierende Lied: J. Wolff S. 533. Rudolf Baumbach S. 533. Der historische Roman: G. Ebers S. 534. Felix Dahn S. 534. G. Taylor S. 535. Adolf Stern, E. Edstein S. 535. Aug. Sperl, Gregor Samarow S. 536.

Die Rekonvaleszentenlitteratur: Otto Roquette S. 537. (L. Pietsch S. 538.) Wolfg. Müller v. Königswinter, R. Reinick, G. zu Putlitz S. 538. Marie Petersen S. 538. J. Rodenberg S. 539. („Deutsche Rundschau“ S. 539.) — H. All-

Digitized by Google

Seite

mers S. 540. Ernſt Wichert S. 540. Erbauungslitteratur: K. Gerok S. 540. Jugendlitteratur: Ottilie Wildermuth und Clementine Helm S. 541. Exceſſive Erholungspoeſie: L. Eichrodt S. 541.

Litteratur der Verzweiflung: Hier. Lorm S. 542. Dranmor S. 543.

Kampf zwiſchen Lebensfreude und Peſſimismus. Robert Hamerling S. 544 (Leben S. 544. — „Stationen meiner Lebenspilgerſchaft“ S. 545. Sein innerer Zwieſpalt S. 546. — Lyrik, kleinere Dichtungen: „Schwanenlied der Romantik“ S. 548. — Größere Dichtungen: „Ahasverus in Rom“ S. 548. „Der König von Sion“ S. 550. „Danton und Robespierre“ S. 552. „Teut“ und „Die ſieben Todſünden“ S. 553. „Aſpaſia“ S. 553. „Homunculus“ S. 554). — Heinrich Leuthold S. 555 (Leben S. 555. — Die Epen S. 559. Lyrik S. 560. Epigramme S. 560).

Rudolf Lindau S. 560. W. Raabe S. 562 (Humor und Stil S. 562. Technik S. 564. Weltanſchauung S. 565. Patriotismus S. 567. — Die einzelnen Erzählungen S. 568). Schüler Raabes: H. Heiberg, W. Jenſen S. 569.

Religiöſe und landſchaftliche Reſignationspoeſie. Die alte und die neue Litteratur von lokalem Charakter: die Alten S. 569. Die Neuen: Robert Waldmüller. — L. Kompert S. 570. A. Bernſtein S. 571. — Fr. Schlögl (V. Chiavacci, V. Rauchenegger) S. 571. — Fr. W. Grimme und Edm. Behringer S. 572.

Neue Quellen. Einfluß der Wiſſenſchaft. H. v. Helmholtz S. 573. E. du Bois-Reymond S. 574. F. A. Lange S. 575. Kußmaul, Pettenkofer, Volkmann S. 576.

Kritik: F. Kürnberger S. 577. Wiener Kritik S. 578. — K. Frenzel S. 579. Berliner Kritik: P. Lindau S. 580. (O. Blumenthal S. 581) Fritz Mauthner S. 582.

Eſſay: O. Gildemeiſter, H. Grimm S. 583. K. Hillebrand S. 587.

Agitation: (Laſſalle, Lagarde). Brachvogel S. 589.

Friedrich Spielhagen S. 590 (Leben S. 590. Theorie und Praxis S. 593. Würdigung S. 594).

Geſamtertrag der Periode. Marie v. Ebner-Eſchenbach S. 595 (Leben S. 595. Pädagogiſche Tendenz S. 596. Verhältnis zur Natur S. 598. Stil S. 600. — Didaktik und Satire S. 601). — Paul Heyſe S. 602 (Das Urteil der Gegenwart S. 602. — Leben S. 603. — Lyrik S. 607. Epik: Novelle S. 608. Roman S. 611. — Joh. Kugler S. 612. — Drama S. 612. — Theorie und Kritik S. 612). Seine Schüler: Adolf Wilbrandt S. 613 (Leben S. 613. Roman S. 615. Drama S. 618. Ludwig Fulda S. 619).

Rückblick S. 620.

Seite

Siebentes Kapitel: **1860—1870** 621

Signatur der Zeit S. 621: die Kunſt ärmlich, aber in den Seelen ein neu erwachender Idealismus. Der Konflikt und die neue Beredſamkeit. Kanzelredner. Akademiſche Beredſamkeit S. 623. Die Künſte S. 624. Stellung zur Religion. Peſſimismus S. 626. — Arbeitsteilung S. 627.

Humoriſten: (W. Raabe), J. Stettenheim S. 627 (S. Haber, D. Spitzer), J. Stinde S. 628. Wilhelm Buſch S. 628 (Heinr. Hoffmann S. 628. — Lyrik, Proſa S. 628. — Zeichnung S. 630. Bildertexte S. 631. — Tendenzſatiren S. 632).

Der Materialismus und ſeine Bekämpfung: L. Büchner S. 633. Neue Bekenntniſſe. Eugen Dühring S. 634 (Stellung zum Materialismus S. 635. Äſthetiſche Stellungnahme S. 636. — Leben S. 636). Ernſt Haeckel S. 638. Heinrich v. Treitſchke S. 639 (Leben S. 639. „Hiſtoriſche und politiſche Aufſätze“ S. 641. „Deutſche Geſchichte“ S. 642. Stil, Bedeutung S. 643). Felix Dahn. — Björnſon S. 645.

Die praktiſchen Specialiſten: (W. Jenſen S. 645). Hans Hopfen S. 646. L. v. Sacher-Maſoch, Wilhelmine v. Hillern S. 647. E. M. Vacano, Alex. v. Roberts S. 648. H. Hansjakob, H. Noë S. 649.

Die Elegiker: Ferd. v. Saar S. 651 (St. Milow S. 651. — Saars elegiſches Temperament S. 652. — Die Novellen S. 652. Lyrik und Drama S. 654). W. Hertz S. 654 (Lyrik, Überſetzungen). Chr. Wagner S. 656. Arthur Fitger, M. Haushofer, K. Stieler S. 657. Gräfin Wickenburg S. 658. Drei Schopenhauerianer: Eduard Griſebach S. 658. Ada Chriſten S. 660. J. V. Widmann S. 660.

Ludwig Anzengruber S. 662 (Leben S. 663. — Drama S. 665: Luſtſpiel S. 669. — Schauſpiel und Trauerſpiel S. 671. — Charakterſtudien S. 674. — Erzählungen: „Dorfgänge“ und Kalendergeſchichten S. 675. „Der Schandfleck“ S. 676. „Der Sternſteinhof S. 676. — Bedeutung S. 677).

Peter Roſegger S. 678 (Leben S. 678. — Lyrik S. 679. Didaktik S. 679. — Epik der einfachen Erzählung S. 681).

Verjüngung der Litteraturgeſchichte: Wilhelm Scherer S. 682 (Zola und Brandes S. 682. — „Geſchichte der deutſchen Litteratur“ S. 683).

Rückblick S. 686.

Achtes Kapitel: **1870—1880** 687

Signatur der Zeit S. 687: (Die politiſchen Verhältniſſe und der Idealismus S. 687. — Kunſtgeſchmack S. 690. Die neue Generation S. 691.)

Romantiſche Oppoſition gegen die Zeit: Utis, H. Steinhauſen S. 692. A. Niemann S. 693. C. Weitbrecht S. 693. Eduard Paulus, Herm. Leſer S. 694. Adalbert Meinhardt S. 695.

Seite

Patriotiſche Oppoſition gegen den neuen Geiſt: Hans Herrig S. 695. Ernſt v. Wildenbruch S. 696. (Erzählungen S. 696. Gedichte S. 697. Dramen S. 699. — Stellung zur Wirklichkeit: „Willehalm“ S. 700. Würdigung S. 701).

Nebenrichtungen aus Romantik und Patriotismus: R. Voß S. 702. Th. H. Pantenius S. 704. Lyrik: (D. v. Liliencron S. 705.) G. v. Dyherrn, Emil v. Schönaich S. 706.

Die neuen Menſchen: Friedrich Nietzſche S. 707 (Leben S. 707. „Geburt der Tragödie“ S. 709. Ulr. v. Wilamowitz S. 710. Erwin Rohde S. 711. — Bruch mit Wagner S. 712. Erkrankung S. 712. — Allmähliche Wirkung der Schriften S. 714. — Grundgedanken S. 715: Der „Übermenſch“ S. 716. „Die blonde Beſtie“ S. 718. Die Überwindung des gegenwärtigen Menſchen S. 718. „Die Wiederkehr des Gleichen“ S. 720. — Künſtleriſche Natur ſeines Denkens S. 722. „Alſo ſprach Zarathuſtra“ S. 722. — Aphorismus S. 725. Epik und Lyrik S. 726). — Schüler Nietzſches: Frau Eliſabeth Förſter, P. Mongré, P. Rée, Lou Andreas-Salomé S. 726.

Nachbarſchaft Nietzſches: C. Spitteler S. 726 (Künſtleriſche Schwächen, Probleme S. 727. — „Prometheus und Epimetheus“, „Extramundana“, „Schmetterlinge“, „Litterariſche Gleichniſſe“, „Balladen“ S. 728. — Erzählungen: „Friedli, der Kolderi“, „Guſtav“, „Conrad der Leutnant“ S. 729. — Eſſays S. 730). — Gegnerſchaft Nietzſches: Heinrich und Julius Hart S. 730 (Kritik S. 730. — Dichtungen: Julius Hart S. 731. Heinrich Hart S. 732). Übergang von den Agitatoren zu den Humoriſten: M. G. Conrad S. 733.

Humoriſten: Heinrich Seidel S. 734. Joh. Trojan S. 735.

Der Geiſt der klaſſiſchen Periode gegen den der Neuzeit: K. E. Franzos S. 736 (Leben S. 736. Perſönlichkeit S. 737. Werke S. 738).

Rückblick S. 739.

Neuntes Kapitel: **1880—1890** 740

Signatur der Zeit: Nervoſität S. 741. Heroenkultus S. 741. Kultus des Neuen S. 742. Glaube an das Wunder S. 743.

Das Suchen nach neuer Kunſt in anderen Ländern: Frankreich, Rußland S. 743. Schweden S. 744. Norwegen S. 745.

Die Suchenden: (Brüder Hart), P. Schlenther und O. Brahm S. 749. R. v. Kralik, Heinr. v. Stein S. 750. Wilh. Weigand, C. Fiedler S. 752. W. Bölſche, Bruno Wille S. 753. K. Bleibtreu S. 754. Hermann Bahr S. 755. Max Nordau S. 757. Maximilian Harden S. 758.

Neuer Geiſt in alter Form. Roman: Emil Marriot S. 759. Die Schriftſtellerinnen S. 760. — Oſſip Schubin S. 761. Hermine v. Preuſchen, Maria Janitſchek S. 762. Marg. v. Bülow S. 764. Gabriele Reuter S. 765. Helene Böhlau

Seite

S. 766 (Neuromantische Kunstlehre S. 768. — Erste Periode: „Der schöne Valentin“ S. 768. Zweite: „Der Rangierbahnhof“ S. 769. Symbolismus S. 771. Dritte: „Adam und Eva“ S. 773).

Lokalroman: Allgemeines S. 775. Hermine Villinger, Ilse Frapan, Charlotte Niese S. 776. Konrad Telmann S. 777. — Roman und Lyrik: Hans Hoffmann S. 777. Isolde Kurz S. 778 („Phantasien und Märchen“ S. 779. — Novellen S. 780: psychologisch-analysierender Realismus. — Gedichte S. 781). — Marie Eugenie delle Grazie S. 782.

Streben nach neuer Form. Lyrik: „Moderne Dichtercharaktere“ S. 783. Die socialistische Gruppe: M. R. v. Stern, J. H. Mackay S. 783. Leop. Jacoby, K. Henckell S. 784. — Realismus S. 785. Kampf um die Wahrheit. Roman: K. Bleibtreu, H. Conradi, F. Holländer, H. Tovote, M. G. Conrad, O. Hanssen S. 785. Max Kretzer S. 788 (Erste Periode: jungdeutsch S. 788. Zweite: naturalistisch S. 789. Dritte: symbolistisch S. 791). H. Sudermann S. 792 (Nervosität S. 792. Humor S. 794. Technik S. 796. Charaktere S. 798). Der realistische Roman nach Sudermann: Wolzogen, Ompteda S. 799. Polenz S. 800. J. zur Megede, J. C. Heer S. 801. J. Petri S. 802. „Der Berliner Roman“ S. 802.

Die „short story“ S. 803. (Maupassant S. 804.) O. E. Hartleben S. 804. O. J. Bierbaum S. 806. Otto Ernst S. 807.

Drama S. 807: Die Theoretiker. Arno Holz S. 809. (Garborg S. 810.) Joh. Schlaf S. 810. (Kunstlehre von Schlaf und Holz S. 811. „Papa Hamlet“ S. 813. „Die Familie Selicke“ S. 813. — Spätere Werke S. 815).

Gerhart Hauptmann S. 816 (Leben S. 816. K. Hauptmann S. 817. Leo Berg S. 818. „Epische Dichtungen“: „Promethidenlos“ S. 818. Novellistische Studien S. 819. — Drama S. 821: neuer dramatischer Typus S. 824. — Die einzelnen Dramen: „Vor Sonnenaufgang“ S. 826. „Friedensfest“ S. 828. „Einsame Menschen“ S. 829. „Die Weber“ S. 831. Das neue Volksdrama S. 831. „College Crampton“ S. 835. „Hanneles Himmelfahrt“ S. 835. „Der Biberpelz“ S. 837. „Florian Geyer“ S. 839. „Die versunkene Glocke“ S. 841. „Fuhrmann Henschel“ S. 844. „Schluck und Jau“ S. 845. — Gesamtwürdigung S. 846).

Das realistische Drama nach Hauptmann: H. Sudermann S. 847 (Erste Periode: „Die Ehre“ S. 848. „Sodoms Ende“ S. 851. „Heimat“ S. 852. Zweite Periode: „Morituri“ S. 854. „Johannes“ S. 856. „Die drei Reiherfedern“ S. 857). O. E. Hartleben S. 858. — E. v. Wolzogen S. 859. Leo Hirschfeld S. 859. — Ludwig Fulda S. 859.

Verjüngung der Lyrik S. 861. D. v. Liliencron S. 862. Die impressionistisch-doktrinären Lyriker (Vorläufer: Whitman S. 865. Goethe, Lenau S. 866.): Joh. Schlaf und Arno Holz

Seite

S. 866. P. Ernst S. 867. — Hallucinationslyrik: M. Dauthendey, Alfred Mombert S. 867. Impressionistische Reflexionslyrik: R. Dehmel S. 868. — Eklektiker: F. Avenarius S. 869. E. Zitelmann S. 869.

Rückblick S. 869.

Zehntes Kapitel: **1890—1900** 871

Signatur der Zeit: Konzentration. Rückzug von den alten Idealen S. 871. Das Banausentum S. 872. Zeitschriften: „Pan", „Jugend", „Simplicissimus" S. 873.

Zeitkritik: „Rembrandt als Erzieher" S. 874. G. Wustmann S. 876. (Zustände des Sprachlebens S. 876. R. Hildebrand, Otto Schroeder S. 878).

Die führenden Alten und Älteren: Fontane, Liliencron S. 879.

Die Kunstkritik und der Kampf um die Neue Kunst S. 880. Sein Ergebnis S. 881.

Die Jugend. Drama: die norddeutsche Schule: Max Halbe S. 882. M. Dreyer, C. Reuling S. 883. Ernst Rosmer S. 884. G. Hirschfeld S. 885. P. Ernst S. 887. Die Wiener Schule: J. J. David, Arthur Schnitzler S. 888. (Dialogische Novelletten S. 888. Dramen S. 890). H. v. Hofmannsthal S. 891. — Volkstümliches Drama: Elsaß (J. Greber, Fr. Lienhard) S. 893. Volkstümlich-gebildetes Drama: G. Fuchs S. 894.

Satire: J. Ruederer S. 894. F. Wedekind S. 894. Juliane Déry S. 895.

Roman und Novelle: Schriftsteller: W. Siegfried S. 895. J. Wassermann und Kurt Martens S. 896. — Schriftstellerinnen: Ricarda Huch S. 897 (Kunstlehre S. 898. „Evoë" S. 899. „Ludolf Ursleu" S. 900. Gedichte S. 903. Erzählungen S. 904). Anselm Heine S. 905. Clara Viebig S. 906. Neuerer im Inhalt: Klaus Rittland S. 906. — Leo Hilbeck und Sophie Hoechstetter, Hans v. Kahlenberg S. 907. Rückblick. S. 908.

Lyrik: führende Stellung S. 909. Die Impressionisten S. 910. Die Prager Gruppe S. 910. Übergang zur konzentrierten Lyrik: F. Dörmann S. 911.

Die Wiener Gruppe: L. Andrian S. 911. P. Altenberg S. 912. — Der neue Dichterkreis: Kunstlehre S. 913. Stefan George S. 914. Hugo v. Hofmannsthal S. 917.

Fortführung älterer Art: G. Falke und C. Busse S. 919. Volksdichter: Johanna Ambrosius S. 920. Dialektdichter S. 921. Eklektiker: Franz Evers S. 922.

Kritik: Umschwung zum Impressionismus S. 923. Zeitkritik: P. Sirius, P. N. Coßmann S. 925. Bismarcks Denkwürdigkeiten S. 925. — Ausblick und Schluß S. 926.

Digitized by Google

Abbildungen.

1. Gottfried Keller . . . . . Titelbild.
2. Annette v. Droſte-Hülshoff . . . . zu Seite 120.
3. Heinrich Heine . . . . . zu Seite 144.
4. Fritz Reuter . . . . . zu Seite 256.
5. Friedrich Hebbel . . . . . zu Seite 296.
6. Guſtav Freytag . . . . . zu Seite 392.
7. Theodor Fontane . . . . . zu Seite 456.
8. Paul Heyſe . . . . . zu Seite 608.
9. Gerhart Hauptmann . . . . . zu Seite 840.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Einleitung.

Wie ein ungeheurer, mit jedem Tage breiterer Strom fließt die Litteratur der Kulturvölker einher. Wer es ſich vergegenwärtigt, welche Maſſen von Dichtung und Proſa ein jeglicher Tag neu ans Licht bringt, den mag wohl ein bedrückendes Gefühl erfaſſen. Nicht eine Seite in dieſem papierenen Meer, für die ihr Verfaſſer nicht aufmerkſame Leſer, entſchiedenen Erfolg, vielleicht dauernde Wirkung erhofft hätte. Und was bleibt? Einige wenige Namen — und verſchwindend wenig lebendige, anſchauliche Kenntnis von Werken oder Perſönlichkeiten!

Die Litteraturgeſchichte der romaniſchen Völker rechnet mit der Thatſache dieſer engen Auswahl. Tauſend Autoren und zehntauſend Werke ſchiebt ſie beiſeite; ſie ſind ihr nur das Lehrgeld, das die Nation daran wandte, um einen Molière zu erziehen oder Victor Hugos Gedichte zu zeitigen. Aber die deutſche Litteraturgeſchichte denkt milder und, ſcheint es uns, auch gerechter. Eigenes Recht ſpricht ſie jeder wirklichen Kraft zu, auch wenn ſie nicht zum höchſten Ziel gelangte. In jenem ungeheuren Strom der litterariſchen Produktion erblickt ſie vor allem ein Zeugnis unendlichen Strebens. Was zuerſt niederdrückend wirkt, wird erhebend: Tauſende ſehen wir unermüdlich ringen, ſehen wir über das kümmerliche Alltagsleben hinweg der Unterredung mit zukünftigen Freunden entgegenſtreben. Der große Mann, den wir erſt in einſamer Höhe ſahen, iſt nun für unſer Auge nicht länger allen übrigen ein Vorwurf: zahlreich haben ſeine Zeitgenoſſen ſich bemüht, ihm nahe zu kommen. Gilt dies Streben nichts, ſelbſt wo es verunglückt? „Wir ſind nichts“, ſagt Hölderlins ernſtes Wort — „was wir wollen, iſt alles.“

Und doch — welche Fülle von Kraft, von Talenten, von Ernſt und von mindeſtens innerem Erfolg zeigen bei liebevollerer Prüfung auch dieſe „Kleineren“! Es iſt doch nichts Geringes,

84278

unter den Persönlichkeiten vom zweiten Rang solche Namen zu treffen wie Arnim und Brentano, Bettina und Rahel, Hölderlin und Lenau, um nur ein paar ältere Namen zu nennen! Es ist doch wohl eine Freude, den hingebenden Eifer zu sehen, mit dem eine neue Zeitströmung oder ein mächtiges Beispiel etwa das „Junge Deutschland“ oder die Jünger des Realismus erfüllt!

Und dann, was das Wichtigste ist: sie alle haben nicht umsonst gestrebt. Jede Richtung, der es ernst mit der Sache war —, jede Individualität, die den Mut ihrer Eigenart besaß —, jede Kraft, die sich tapfer gegen Anfechtungen behauptete, hat wirklich etwas erreicht. Jedesmal ward unser Horizont erweitert, ward uns ein neues Stück Welt erobert. Geniale Phantasie und sorgfältige Beobachtung, eindringender Fleiß und feines Gefühl haben Schritt für Schritt in langer gemeinschaftlicher Arbeit dem deutschen Volk die ganze Welt der Wahrnehmungen und Ahnungen erst wieder erschlossen. Und diesen Triumphzug haben wir hier zu verfolgen. Freilich haben wir auch zu berichten, wie fast jeder Fortschritt durch Verluste erkauft wurde, wie man oft genug mühsam erst wieder einholen mußte, was man lange besessen hatte. Und manch Stück Land blieb für immer verloren.

Der Zeit etwa von 1748, da Klopstocks „Messias“ zu erscheinen begann, bis 1797, dem großen „Balladenjahr“, fiel die größere und schwerere Hälfte dieser Arbeit zu. Es war so ziemlich alles erst wieder zu gewinnen, was der Dichtung Lebensluft und Licht ist. So tief, wie die deutsche Litteratur um 1700 stand, hat niemals die Litteratur irgend eines Kulturvolkes gestanden, das schon große Zeiten erlebt hatte. Der dreißigjährige Krieg, jenes entsetzlichste Nationalunglück, dessen Folgen wir eigentlich erst eben jetzt ganz zu verwinden anfangen, hatte alle Tradition, alle Kultur, allen Sinn für höhere Kunst in unserem Vaterland bis in die Wurzeln vernichtet. Aber die schreckliche Tiefe des Unglücks selbst rief doch erst noch echte Dichternaturen hervor, wie Andreas Gryphius und Friedrich Spee, zeitigte bedeutende Werke, wie Grimmelshausens „Simplicissimus“ und des Angelus Silesius „Cherubinischen Wandersmann“. Dann aber brach in der furchtbaren Ermattung der nationalen Rekonvalescenz alle Kraft zusammen. Das politische Elend, die Dürftigkeit des Alltagslebens, der Druck theologischer und staatlicher Polizei ließen nichts mehr aufkommen als hie und da ein tief empfundenes geistliches Lied, oder auch gerade aus dem

verzweifelten Galgenhumor der Gesunkenheit heraus eine witzige Satire. Aber sonst, in den breiten Gruppen der dichtenden Gelehrten, Geistlichen, Höflinge — welche Dürftigkeit, Gedankenarmut, Unbehilflichkeit, Geschmacklosigkeit! In dem Publikum, das Lohenstein bewundert, welche Kritiklosigkeit! in den Fehden der Litteraten welche niedrigen Gesichtspunkte! welche Roheit und Charakterlosigkeit!

Da kommen die Vorklassiker. Haller bringt wieder Ernst und Kraft, Hagedorn Leichtigkeit und Geschmack, Gellert lehrt wieder eine gewisse Natürlichkeit der Rede, Gottsched und die Schweizer gewinnen wieder höhere Standpunkte der Kritik und der litterarischen Pädagogik. Auf dem Fuß folgen ihnen die Klassiker. Klopstock giebt ein großes Beispiel dichterischer Kühnheit; er ergreift schwungvoll die höchsten Interessen: Religion, Vaterland, Humanität, und spricht in seinen Oden persönliche Empfindungen frei und wahr aus. Lessing wirft mit sicherer Kritik den angehäuften Dilettantismus beiseite, schafft eine Prosa, wie Deutschland sie seit Luther nicht kannte, und erzieht durch seine stolze Selbständigkeit ein seit Jahrhunderten an bestellte Arbeit gewöhntes Publikum zu der Forderung, daß der Dichter sich selbst und seine innere Wahrheit geben müsse. Wieland lernt Franzosen und Engländern die bei uns gänzlich verfallene Kunst der Erzählung ab und würzt sie durch eine freie Gesinnung. Herder betont den Begriff der Originalität, reißt endgültig die Scheidewand nieder, die den „Gebildeten“ den Blick auf die volkstümliche Dichtung entzog, und bahnt den großen Verkehr einer Weltlitteratur an. Alle wirken sie dabei zugleich als Persönlichkeiten, Lessing vor allen, das Vorbild eines kühnen und freien Geistes, aber auch Klopstock und Haller mit ihrer getragenen Würde, Wieland und Hagedorn mit ihrer Liebenswürdigkeit, Herder und Gellert mit ihrem pädagogischen Ernst. Der Dichter wird wieder ein Künstler, wird wieder ein Mann, dem auch die eigene Lebenshaltung ein Kunstwerk sein soll. Das hätten Lohenstein und Wernicke, das hätten gar Johann Christian Günther und Christian Reuter nie verstanden.

Dann tritt Goethe auf. So viel war schon geschehen — es verschwindet doch fast vor dem, was er that. Eine unerreichte Universalität des Geistes läßt ihn alle Stimmungen und alle Gefühle durchleben vom titanischen Ringen des Prometheus bis zum behaglichen Spiel manches Scherzgedichtes. Das Gebiet der poetischen

Formen wird unendlich erweitert, indem er ſich fremde Metra aneignet, alte erneut, den freien Rhythmen eine ungeahnte Durchbildung und Verwendbarkeit giebt. „Taſſo“, „Iphigenie“, „Fauſt“ ſchaffen ein pſychologiſches Drama, wie es Deutſchland noch nie, die Welt ſeit dem „Hamlet“ nicht geſehen hatte. „Werther“ und die „Wahlverwandtſchaften“ reinigen den Roman von jenen Zuthaten, die einſt vorzugsweiſe als „romanhaft“ galten, von ſeltſamen Abenteuern und geheimnisvollen Perſönlichkeiten, und ſtellen ihm die für Deutſchland mindeſtens neue Aufgabe, den Verlauf einer typiſchen Begebenheit ſchlicht und ergreifend zu erzählen. „Wilhelm Meiſter“, weniger originell als die beiden andern Romane, faßt doch das Ziel, ein Zeit- und Weltbild von einiger „Totalität“ zu liefern, mit folgenreicher Energie ins Auge. Doch wie könnten wir alles aufzählen, was Goethe auf allen Gebieten der Poeſie in Stoffwahl und Technik, innerer und äußerer Form dem modernen Menſchen neu geſchenkt hat! Das verrufene Lehrgedicht ſogar gewinnt unter ſeinen Händen, obwohl er ſelbſt es theoretiſch verwarf, in Gedichten wie der „Metamorphoſe der Pflanzen“ neues Leben. Und mit nie ermüdender Arbeit eignet der Dichter die ganze Natur ſich und der Poeſie an. Da war ſo lange nur von Liebe — oder von Staatsaktionen die Rede geweſen, und drittens etwa noch von Feſten und Trauerfällen. Jetzt wird der Drang nach Erkenntnis, nach Macht, jetzt wird die unbeſtimmte Sehnſucht, das Abſterben der Luſt am Leben wird Gegenſtand poetiſcher Darſtellung. Die unbelebte Natur war ſonſt nur in konventionellen Wendungen von Wald und Roſe oder in mythologiſch-galanten Floskeln näher hereingetreten; Goethe verſenkt ſich in Werden und Vergehen des Stroms und des Veilchens, fühlt das Seelenleben des Heidenröslein, lebt die Stimmungen des Mondes durch. Und dieſe große Neuerung ſelbſt, daß der Meiſter zu lernen nicht müde ward, daß kein Studium ihm „trocken“ und keine Thatſache ihm „unpoetiſch“ war, daß er die Dinge kennen lernen wollte, bevor er ſie beſchrieb — ſie war vielleicht wichtiger noch und folgenreicher als alles Einzelne.

Immer aber und überall blieb Goethe der große Verächter der Menge. Sich ſelbſt wollte er ausſprechen oder ſein Bild von Perſonen und Sachen. Oft war das ein typiſches Bild; zuweilen war er ſelbſt ein Typus ſeiner Zeit. Mit dem „Werther“, dem „Fauſt“ ſprach er wirklich die Stimmung von Tauſenden aus; aber es waren doch immer tauſend Einzelne. Und neben den Einzelnen giebt es

Kollektivperſönlichkeiten, die ſich ausſprechen wollen, Gruppen, Maſſen, Stände. Goethe wies ſie zurück. Wo Maſſen ſprachen, ward er unwillig — nicht bloß der franzöſiſchen Revolution gegenüber, ſondern auch, als in Deutſchland die Begeiſterung der Freiheitskriege hell aufloderte.

Aber der Dichter des „Tell“ verſtand ſolche Stimmen. Den Forderungen großer Gruppen, den Anſprüchen, die wir vorzugsweiſe „Zeitideen“ nennen, lieh Schiller ſein weittönendes Organ. Marquis Poſa ſpricht freilich, wie kein Mann am Hofe Philipps hätte reden dürfen, reden können; aber aus ſeinem Munde ſpricht eine ganze Generation. Dem Verlangen lebendiger Parteien Ausdruck zu geben, einleuchtend und klangvoll zu formulieren, was unklar in der Luft liegt, genügte ſeit Luther erſt wieder Schiller; die Poeſie mit den Leidenſchaften ganzer Völker zu erfüllen — das lehrte Schiller erſt wieder die Deutſchen; ſeit der Reformation hatten ſie es verlernt. Selbſt ſeine „philoſophiſche Dichtung“ war nicht mehr einfach die Überſetzung von Lehrmeinungen in Verſe — ſie war der individuelle Ausdruck von ethiſchen und äſthetiſchen Forderungen einer Partei, einer Zeit, eines Volkes.

So viel war am Anfang dieſes Jahrhunderts erreicht. Unendlich viel war erobert, manches unverlierbar, anderes leider nur für einige Zeit. Aber ſelbſt in dieſer Epoche der Neuerwerbungen war manches eingebüßt worden. Man lernt nicht, ohne zu verlernen. Goethe und Schiller verloren auf der Höhe ihrer Kunſtvollendung für manche Regung, die ſie in der Jugend geteilt hatten, das Verſtändnis. Ihre Theorie ward zu ſtreng, zu eng. Und die Macht ihres Einfluſſes drückte manche ſelbſtändige Natur nieder oder warf ſie in die Bahnen der Nachahmung. Der Kampf gegen die Klaſſiker ward einen Augenblick lang Notwendigkeit. Aber ſelbſt das förderte, lenkte auf neue Wege. Und jeder Fortſchritt erweckte neue Bedürfniſſe, jedes Bedürfnis neue Verſuche und Anſtrengungen.

Wir bemühen uns alſo, die Geſchichte der deutſchen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert darzuſtellen als die Geſchichte der litterariſchen Beſtrebungen unſeres Volkes, mögen ſie nun zu einer Erweiterung des Stoff- und Formengebietes geführt haben, mögen ſie vollendete künſtleriſche Leiſtungen ergeben haben oder nicht.

Was würde uns aber ſchließlich das ganze Bild raſtloſer Entwickelungen bedeuten, wenn uns die Menſchen nicht intereſſierten, in deren Seele ſich dies große Drama vollzog? Daß wir Charaktere

und Talente wie Annette von Droſte und Heinrich Heine, Gottfried Keller und Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eſchenbach und Gerhart Hauptmann ſtudieren und ſchildern dürfen — das bleibt doch das größte Vorrecht, deſſen die neuere Litteraturgeſchichte ſich zu erfreuen hat. Wir faſſen alſo unſere Aufgabe ſo, daß wir vor allem die Individuen als Träger der Entwickelung darzuſtellen haben, und die „Ideen“ nur, inſoweit ſie ſich in der Folge dieſer Perſönlichkeiten abſpiegeln. Es ergiebt ſich damit für uns eine ganz beſtimmte Anordnung. Wir wollen die jedesmal friſch auf den Plan tretenden Kämpfer und Eroberer der Reihe nach betrachten, und dann, in regelmäßigen Abſtänden, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ergebnis ihres Wirkens. Für die Autoren ſelbſt halten wir uns im weſentlichen an die Chronologie ihrer Geburtsjahre — mindeſtens für die führenden Geiſter; die Gefolgsmänner ordnen wir dem Heerführer nach, wie der ältere Soldat hinter dem jüngeren Offizier marſchiert. Indem wir jede Figur für ſich zu betrachten ſuchen, glauben wir das leiſe Wachstum einer ſtetigen Entwickelung am beſten beobachten zu können. Größere Gruppen ſind freilich nicht immer zu vermeiden. Es giebt ſtarke Strömungen, die eine ganze Reihe von Jahren mit eigenartigem Charakter erfüllen: die Romantik bietet das mächtigſte Beiſpiel. Dennoch zeigen ſich ſelbſt hier Schattierungen. Jedes erſtandene Werk, jede ausgeſprochene Meinung, jede lebendige Perſönlichkeit wird bedingend und beſtimmend auf alles wirken, was in ihrem Umkreis aufgeht. Zehn Jahre früher geboren, wären Arnim und Brentano den Brüdern Schlegel ähnlicher geworden.

Jene zehnjährigen Abſtände werden wir dann gleich benutzen, um das Ältere, Bleibende ins Gedächtnis zurückzurufen, das man über dem Neuaufblühenden leicht vergißt. Ein unaufhörlicher Kompromiß zwiſchen dem Ererbten und dem Neuerworbenen macht das Weſen aller litterariſchen Entwickelung aus. Das konſervative Element wahrt ihr die Stetigkeit, wie das neuernde die Lebensfähigkeit. Auch unſere Tabellen ſollen dem Zweck dienen, den jedesmaligen Beſtand der Litteratur nach ihren charakteriſtiſchen Haupterſcheinungen knapp vors Auge zu ſtellen. Die Jahreszahlen bedeuten dabei in der Regel die der Veröffentlichung, ausnahmsweiſe haben wir dafür in beſtimmten Fällen die Daten der Entſtehung eingeſetzt. Es kommt wohl auch vor, daß ein minder wichtiges Werk ſich mit einem Plätzchen in der Tabelle begnügen muß, ohne eigens beſprochen zu werden; ſo bleibt es doch nicht ganz unerwähnt.

Anderseits gehörte nicht jedes für die Entwickelung des Einzelnen wichtige Buch in die allgemeine Übersicht.

Wollen wir aber in dieser Weise die Geschichte der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert als ein Ganzes, als einen lebendigen Fluß darstellen, so wird sich öfters die hergebrachte Stellung einzelner Dichter verschieben müssen. Wir können nur nach bestem Gewissen urteilen und müssen uns Goethes Verwahrung zu eigen machen: „aufrichtig zu sein, kann ich versprechen, unparteiisch zu sein aber nicht". Wir versuchen auch dies; wo wir Fehlerquellen unseres Urteils kennen, suchen wir sie zu kontrollieren. Aber niemand kennt selbst all die Dinge, die auf sein Urteil einwirken. Wir brauchen aber auch nicht gerade immer im Unrecht zu sein, wo unser Spruch anders klingt als der anderer Richter; zumal solcher, die die leidenschaftliche Hingabe an einen einzelnen Meister über die Grenzen seiner Kraft täuscht, oder die die treue Liebe zur engeren Heimat Schriftsteller von bloß lokaler Bedeutung überschätzen läßt.

Wir hätten gern noch mehr Personen vorgeführt, mehr Werke besprochen; aber auch der Raum hat seine Rechte. Die beliebten Massengräber voll toter Autorennamen oder Büchertitel („spannende Romane voll tiefster Kenntnis des Menschenherzens schrieben ferner" — folgen zwanzig Namen) scheinen uns für die Erkenntnis unfruchtbar; „die Geschichte", sagt Droysen tiefsinnig, „hat nur mit dem zu thun, was lebendig ist." Freilich kann auch mancher „lebendige" Name verloren gegangen sein. Nur werfe man uns dann nicht gleich böse Absichten vor. Wenn dem guten Willen des Autors nicht der gute Wille des Lesers entgegenkommt, wie sollen sie sich verständigen? Und im Ziel sind wir doch einig, wir wollen uns „der lebendig reichen Schöne" freuen und die Geschichte der deutschen Litteratur im 19. Jahrhundert beschauen als ein Zeugnis für den Idealismus, die Tapferkeit, die Regsamkeit des deutschen Volkes. Denn schließlich ist ja doch die ganze Nation die Schöpferin ihrer Dichter und ihrer Dichtung!

Erſtes Kapitel.

1800—1810.

In einem kurzen Uberblick haben wir den Weg ermeſſen, den die deutſche Litteratur von ihrer tiefſten Erniedrigung bis zu ihrer höchſten Blüte zurücklegte. In unerreichtem Glanz ſtand ſie um die Wende des Jahrhunderts da. Führend leuchteten die größten Namen ihr vor, und daneben blühten ſchon die Keime auf, aus denen neue Kunſtideale hervorgehen ſollten.

Den Charakter, der dieſe Zeit für immer auszeichnen wird, prägte ihr das Zwillingsgeſtirn Goethe und Schiller auf. Ihre Vorherrſchaft war durch das Xenienjahr 1796 und das Balladenjahr 1797 unerſchütterlich gefeſtigt. Verbündete Großmächte, lebten ſie in regem Gedankenaustauſch, und als dritter ſtand neben ihnen der tote Leſſing, in den Xenien gefeiert, im „Wilhelm Meiſter“ Shakeſpeare zur Seite geſtellt, im Briefwechſel der Dioskuren als ausſchlaggebende Autorität anerkannt. Klopſtock, Herder, Wieland hatten ihre litterariſche Wirkſamkeit erſchöpft, wenn es auch an einzelnen Nachfolgern, beſonders Wielands, nicht fehlte; aber für die jungen Dichter wie für das Publikum vertrat jenes Triumvirat die Kritik, die Kunſtlehre, die Kunſtübung in klaſſiſcher Weiſe.

Unbeſchränkt war ihre Herrſchaft dennoch nicht. Über die breite Maſſe des „gebildeten Bürgertums“ gebot faſt unumſchränkt Jean Paul; und in den Kreiſen der heranwachſenden Jugend, beſonders der litterariſchen, begann der Einfluß der älteren Romantik mächtig zu werden.

Viel hat Jean Paul (1763—1825) uns geſchenkt: eine ganz friſche Kunſt der Detailmalerei, an der von Adalbert Stifter bis zu Heinrich Seidel ſo viel Nachfolger gelernt haben; ganz unbekannte Reize der Lautſymbolik und Sprachwirkung, auf die man erſt ganz vor kurzem in dem Kreis der „Blätter für die Kunſt“ wieder

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

aufmerkſam geworden iſt; ſo viel ergreifende, ſo viel rührend humoriſtiſche Effekte. Aber mehr noch als ſein reicher Geiſt und der Zauber ſeiner lyriſchen Weichheit wirkten die modernen Tendenzen Jean Pauls. Hier liegen die Anfänge einer politiſch-ſocialen Lyrik, die zwar noch in die Proſa des Romans eingebettet blieb, aber auch ſo die herzliche Sympathie mit den „kleinen Leuten“ und den zürnenden Groll gegen Unterdrückung und Hofprunk beredt genug ſprechen ließ. Die galante Verehrung der neu ſich erhebenden Großmacht, der Frau, ſchmeichelte nicht bloß den zahlreichen Damen, denen der Dichter perſönlich den Hof machte; Schiller aber hatte in den „Xenien“ gerufen: „Ich dächte, man ſchriebe für Männer und überließe dem Mann Sorge für Frau und für Kind!“ Und dann vor allem: die Klaſſiker gaben fertige Kunſtwerke — Jean Paul aber war „anregend“. Dies heut ſo eifrig erſtrebte Prädikat hat ſeit dem Denker und Prediger Herder kein deutſcher Autor ſo wie er verdient. Und angeregt wollten die Leſer werden, um ſich ſelbſt als poetiſche Individualitäten zu fühlen. Hunderttauſend nur eben leicht berührte Gedanken, Vergleiche, die ſich in atemloſer Haſt jagen, ſkizzierte Geſtalten, ſtimmungsvolle Situationen, die jäh abgebrochen werden — all das nimmt die Mitarbeit des Leſers in Anſpruch, wo Leſſing, Goethe, Schiller abgeſchloſſene Sätze, feſte Geſtalten, fertige Bilder boten.

Hier lag die Gefahr in Jean Pauls Erfolgen. Den Dilettantismus, der ſtets die Anregung über die Vollendung ſtellt, hatten Goethe und Schiller als die große Nationalkrankheit befehdet. Jean Paul ermutigte ihn. Eine weichliche Nachläſſigkeit in der Durchführung wie der Charaktere ſo der Handlung, eine Formloſigkeit, die der „ſchönen Stelle“ unbedenklich das Intereſſe des ganzen Buches und dem witzigen Einfall ſelbſt die Verſtändlichkeit opfert — dieſe Schwächen lockten nur zu verführeriſch Nachahmer, denen Jean Pauls Geiſt ſo gut wie ſein Herz, ſein Wiſſen wie ſein Feingefühl für ſtiliſtiſche Einzelheiten fehlte. An jener gefährlichen Lockerung des Stils, die allmählich über den „Feuilletonſtil“ zum ſchlimmſten „Zeitungsſtil“ führte, trägt Jean Paul ungleich mehr Schuld als die immer wieder dafür geſcholtenen ungleichen Brüder Heine und Börne. Heine disponiert im Gegenteil vortrefflich; Börne allerdings zeigt die ganze Zerſplitterung des Feuilletonſtils, aber er hat es eben von Jean Paul gelernt, ſtatt einheitlicher Arbeiten ein Moſaik von geiſtreichen Einzelheiten zu geben.

Gefährlich wirkte Jean Paul auch durch das absichtsvolle Hervorkehren der Persönlichkeit. Das Kokettieren mit dem edlen Leser und der schönen Leserin, das Buhlen um die gerührte Thräne stand zu der stolzen Selbstbeherrschung der Klassiker in schneidendem Gegensatz. Aber es gefiel darum nur um so mehr. Und die Gefahren, die in diesem Wesen lagen, wurden dadurch verstärkt, daß die Romantiker noch entschiedener, noch persönlicher ihre Subjektivität hervordrängten.

Jean Paul und die Romantik haben segensreiche Keime in Fülle ausgestreut. Aber wenn lange lange Zeit unter unseren hervorragendsten Autoren so merkwürdig wenige von einem Beisatz von Dilettantismus ganz frei blieben, so ist auch das diesen beiden Mächten mit auf die Rechnung zu schreiben.

Was ist und was will die „Romantik“?

Wir haben zwei Gruppen sorgfältig auseinanderzuhalten. Die ältere, die eigentliche „Romantische Schule“, bildet wirklich einen Verein, eine Kunstgesellschaft mit bestimmten Dogmen und Tendenzen, mit einer Art Geheimsprache, in der Worte wie „Ironie“, „Teufelei“, „Religion“ einen ganz neuen Sinn erhalten. Die jüngere ist ein locker gefügter Sternhaufen, in dem wohl das Freundespaar Arnim und Brentano mit Bettinen, Brentanos Schwester und Arnims Gattin, den festen Kern bildet, bei dem aber eine durchgehende Gemeinsamkeit der Kunstansichten nicht einmal zwischen diesen drei Persönlichkeiten besteht. Die größten Künstler stehen aber in beiden Gruppen zu den eigentlichen Schulhäuptern in loserer Beziehung. Heinrich von Kleist und E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff überragen Arnim und Brentano durch die Dauerkraft ihrer Werke ebenso sehr wie Novalis die Brüder Schlegel und Tieck. — Die Verdienste der älteren Gruppe liegen wesentlich auf dem Gebiet der Kritik und der spekulativen Kunstlehre, die der jüngeren mehr auf dem Boden einer anregenden und begeisternden Kunst- und Sammlerthätigkeit.

Die jüngere Gruppe verhält sich zu der älteren keineswegs einfach wie die Schüler zu den Lehrern. Wohl schwärmt Rahel für Novalis, wohl ist Hoffmann stark von Tieck abhängig, und wohl hat besonders auch die Stoffwahl der Künstlerromane Tiecks auf Kleist und Fouqué gewirkt; aber Brentano macht sich gern über Fr. Schlegel lustig, und A. W. Schlegel greift die Brüder Grimm hochmütig an. Gemein ist beiden Gruppen der Romantik vor allem

eins: die ſtarke Betonung des Dichterberufes, der Spott über den „Philiſter“, der ſich freilich bei Tieck und den Schlegels mehr gegen den ſchreibenden, bei Brentano und Hoffmann mehr gegen den leſenden Philiſter richtet. Dieſer äußere Zug iſt von einem inneren bedingt: die jüngere wie die ältere Romantik ſetzt das Glück des Künſtlers nicht ſowohl in die Fähigkeit, hohe Werke zu ſchaffen, als vielmehr in das Hochgefühl des dichteriſchen Rauſches. Das Kunſtwerk iſt für ſie nicht Zweck, ſondern Mittel, Mittel zur Erreichung göttlicher Momente, in denen der Menſch ſich über die beengende Sphäre der Alltäglichkeit erhebt. Wozu iſt denn alles Schöne da, Sonnenuntergang und Mondnacht, Sterne und Blumen und Klänge, große Gedanken und herrliche Erlebniſſe, wenn nicht Seelen da ſind, die all dies Schöne in ſeiner ganzen Pracht fühlen, erleben können? Das aber kann nur der Künſtler ganz, und ſeinetwegen iſt eigentlich die Welt da mit ihrer Pracht. Die künſtleriſche Arbeit iſt nur das Mittel, ſich zu dieſem Vollgenuß der Exiſtenz zu ſteigern. Ihre Vollendung iſt daher Nebenſache; ja das Fragment hat einen geheimen Reiz mehr, weil es zum gedanklichen Weiterführen auffordert. Die poetiſche Stimmung iſt die Hauptſache — zunächſt die des Dichters, dann die des Leſers, wenn er dem voranſchreitenden Dichter zu folgen weiß.

Niemand wird verkennen, wie vielfältig dieſe Kunſtanſchauung der Romantik ſich mit modernen Theorien berührt. Auch unſere Neueſten lehren vielfach, nicht als abgeſchloſſenes Kunſtwerk habe die Dichtung Bedeutung, ſondern nur als Zeugnis von einer Perſönlichkeit — einer Natur, die tiefer und wahrer als andere die Wirklichkeit zu empfinden und zu erleben verſtehe. Auch heut ſteht das Fragment in Ehren, mehr als dem Ernſte künſtleriſcher Arbeit gut thut; und Aphorismen ſind für Friedrich Nietzſche wie für Schlegel und Novalis die natürliche Form der theoretiſchen Äußerung.

In der That dürfen die Modernen vielfach die Romantiker als Bahnbrecher anſehen. Soweit die neuere Entwickelung der Litteratur einen ſtetigen Fortſchritt des Individualismus bedeutet, bewegt ſie ſich auf Bahnen, die die Romantik im Gegenſatz zu den Klaſſikern eingeſchlagen hat.

Vor hundert Jahren ward die Fahne aufgeſteckt, die jetzt ſo ſiegreich über allen künſtleriſchen Heeren weht. Wie weit in „Sturm und Drang“ die „Originalgenies“ und der junge Goethe ſelbſt,

wie weit Rouſſeau und die Engländer ſchon ähnliche Tendenzen vertraten, iſt hier nicht zu unterſuchen; die direkte Tradition des modernen Individualismus aber führt über die ältere Romantik nicht zurück: die früheren Lehrer ſind den Schülern nicht mehr bekannt.

Im Mai 1798 brachte A. W. Schlegel (1767—1845) die eigentliche Begründung der romantiſchen Schule bei einem Beſuch in der Hauptſtadt der Aufklärung zu ſtande. Er ſelbſt, zum Überſetzen, Vermitteln, Formulieren geboren, iſt der einzige unter ihnen, der ein unſterbliches Kunſtwerk hinterließ: die Überſetzung Shakeſpeares. Bei dieſem Nationalwerk unterſtützten ihn Dorothea Tieck (1799—1841) und Graf Wolf Baudiſſin (1789—1878). Schlegel hat 17 Dramen überſetzt, darunter „Romeo und Julia", den „Sommernachtstraum", „Julius Cäſar" und „Hamlet" Baudiſſin 13, wovon „König Lear" und „Othello", Dorothea 6, zu denen „Coriolan" und das „Wintermärchen" gehören. Ludwig Tieck aber ſteuerte zu dieſer größten That der Romantik kaum mehr bei als — ſeinen Namen.

Als Anreger ſind er und Fr. Schlegel wieder in erſter Linie zu bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829) iſt der eigentliche Prophet des Kreiſes, lebhaft, kampfluſtig, geiſtreich, den Widerſpruch um ſeiner ſelbſt willen liebend. Ludwig Tieck (1773—1853) aus Berlin trug in dem etwas unförmlichen, früh von der Gicht gekrümmten Körper, in dem runden großen Kopf mit herrlichen blauen Augen eine Dichterſeele, die nur in Stimmungen, Tönen, Ahnungen lebte. Zu künſtleriſcher Abrundung gelangte er ſelten. Auch als er (ſeit 1821) ſich einer Kunſtform zuwandte, die ſtrengere Regelung forderte als die Stimmungsromane und Gefühlsdramen ſeiner Jugend, blieb ihm die Novelle immer nur ein Werkzeug, ſich ſelbſt auszuſprechen. Das geſchieht vor allem in den nicht mit Unrecht berühmten Geſprächen der Romane und Novellen. Sie ſind nicht ein ſchmückendes Beiwerk, ſondern recht eigentlich die Lebensform ſeiner Kunſt. Die Handlung mag dürftig ſein, giebt ſie nur Gelegenheit, Meinungen, Stimmungen, Gedanken mitzuteilen. Wie es ſpäter Wahlſpruch ward, ſich „auszuleben", ſo herrſcht damals die Sehnſucht, ſich „auszuſprechen". Briefe, Unterredungen, Abhandlungen genügen nicht; im lebhaften Meinungsaustauſch typiſch ausgeprägter Perſönlichkeiten ſoll das letzte, entſcheidende Wort gefunden werden. Auch hierin ſtehen moderne franzöſiſche

Realiſten wie die Brüder Goncourt und Zola unſern Romantikern merkwürdig nahe.

So offenbart ſich Tieck in ſeiner reifſten Epoche. Damals wuchs die glücklich gefundene Kunſtform; es gelangen ihm große Werke: „Vittoria Accorombona“ (1840) und der unvollendete „Aufruhr in den Cevennen“ (1826); es gelangen ihm kleine Meiſterſtücke wie die „Gemälde“ oder geiſtreiche ſymboliſche Erzählungen wie die „Reiſenden“ und der „Waſſermenſch“. Er lernte ſeine Subjektivität zügeln; und ſein größtes Talent, beſtimmte pathologiſche Gemütsſtimmungen zu ſchildern, vereinigte ſich mit ſeiner großen Beleſenheit, um etwa von der Ekſtaſe des religiöſen Propheten in der Zeit Ludwigs XIV., von dem Virtuoſentum des Verbrechens in dem verwilderten Italien des 16. Jahrhunderts glänzende Bilder zu geben. Zu Anfang unſeres Jahrhunderts aber war er noch ganz der in romantiſchen Stimmungen ſchwelgende Bewunderer altdeutſcher Kunſt, der Waldeinſamkeit und Märchenzauber als wirkſamſte Faktoren einer weltfremden poetiſchen Ahnung aufſuchte.

Zu Tieck und den Schlegels trat in jenen bedeutungsvollen Maitagen noch Friedrich Schleiermacher (1768—1834), der große Prediger, dem wir die eigentliche Wiederbelebung der mündlichen Beredſamkeit in Deutſchland danken — mochten auch Herder und Fichte ihm vorgearbeitet haben; ſeit 1799 kam Novalis dazu. Ohne der „Litteratur“ im engeren Sinne anzugehören, bilden noch A. W. Schlegels geiſtreiche und tieffühlende Gattin Karoline (1763—1809), Friedrichs Gemahlin Dorothea Veit (1763—1839), die Tochter Moſes Mendelsſohns, ſowie die Naturphiloſophen Schelling und Steffens Glieder des Kreiſes. Karolinens wundervolle Briefe beſitzen noch heut eine lebendige Kraft, die die Dichtungen der beiden Schlegel oder gar etwa Steffens' Novellen nie beſeſſen haben.

Erſt Friedrich v. Hardenberg (1772—1801), berühmt unter ſeinem Dichternamen Novalis, erfüllte, was die Romantik hoffte. Sein Leben war ein ſchönes, aber kurzes Gedicht, ganz erfüllt von einer treuen Liebe; eine Märchenerſcheinung ſchien der ſchöne Jüngling mit den großen blauen Augen, mit den langen weichen Locken ſelbſt.

Novalis iſt Myſtiker, aber der verſtandesklarſte, hellſte aller Myſtiker. Für die geheimnisvolle Bewegung der Gedanken in unſerm Haupt ſucht er Geſetze, und es iſt ihm ein liebes Spiel,

jede Kombination, jede Vertauschung von Begriffen zu versuchen: ordnen sich die sonst getrennten Begriffe zu symmetrischen Figuren, zu wirksamen Bildern, so deutet diese Fügung vielleicht auf einen geheimen Zusammenhang der Dinge, den die gewöhnliche Forschung verfehlt. Symbolisch ist daher alles Dichten des tiefsinnigen Denkers; so besonders auch sein phantastisch-historischer Roman „Heinrich von Ofterdingen“ (1799), der in einem Märchen von wundersamer musikalischer Wirkung gipfelt.

Noch sechs solche Romane hatte Novalis geplant, sie sollten nach Tiecks Bericht „seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe“ darstellen, wie der „Ofterdingen“ die der Poesie. Wir blicken hier tief in die seltsamen Verzweigungen der Litteraturgeschichte. Ein Menschenalter älter als die Romantiker hatte einer der originellsten Schriftsteller deutscher Zunge, Wilhelm Heinse (1749—1803), ebenfalls versucht, ein Bild von dem Wesen der Liebe, der Musik, sogar des Schachspiels in geistreichen Romanen niederzulegen: unmittelbar vor dem „Ofterdingen“ war das zweite dieser Werke erschienen, „Hildegard von Hohenthal“ (1796), ein romanhaftes Lehrgedicht über die Kunst der Töne. Und wieder ein halbes Jahrhundert später erwächst in Frankreich ein Mann, der den Plan der beiden deutschen Ideologen mit ungeheuerer Energie durchführt: Zola verdichtet seine Vorstellungen von Verwaltung, Handel, Krieg, Börse, Kunst in einer zusammenhängenden Reihe von Romanen! eine Natur, in der Stärke ihrer Sinnlichkeit, in dem Fleiß ihrer „Dokumente“ Heinse verwandt, zugleich, wie Novalis, Symbolist und Rechner, nur freilich von dem Schwung ihrer Gedanken, dem Glanz ihrer Rede, der Größe ihrer Gesamtanschauung weit entfernt. In der Kunst melodischer Sprache läßt auch Heinse selbst sich mit Novalis nicht vergleichen; nur einer hat ihn hier erreicht: Hölderlin.

Jener weitere Kreis von Romantikern kommt Sommer 1798 in Dresden zusammen, und aus der engeren Gruppe ist damit die neue Schule, der Bund der romantischen Jugend, erwachsen.

Sie gehen alle von Goethe aus. Sein „Wilhelm Meister“ (1795) vor allem ist für Fr. Schlegel und anfangs auch für Novalis das typische Dichtwerk überhaupt, der Roman schlechtweg, und um seinetwillen ist der Roman die höchste Gattung der Poesie, wofür von Lessing bis zu Goethe und Schiller das Drama gegolten hatte. Goethe ist von A. W. Schlegel so früh in seiner „Einzigkeit“ ge-

würdigt worden wie etwa nur noch von Schiller und von Wilhelm von Humboldt; für Novalis ist er der „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden". Schelling gehört zu den ersten, die den „Faust" in seiner ganzen Bedeutung erkannten. Gegen Schiller dagegen sind vor allen Friedrich, Karoline, Schleiermacher früh feindlich; August Wilhelm und Novalis, die ihm viel verdanken, leisten keinen Widerstand.

Wie Goethe und Schiller haben die älteren Romantiker ihren Kunstkatechismus, dessen Aussprüche sich teils in den berühmten „Fragmenten" und „Ideen" des von den Schlegel herausgegebenen „Athenäums" (1798—1800), teils in Rezensionen, Briefen und andern Äußerungen verstreut finden. Dies etwa ist das Wesentlichste. Zwischen Künstlern und Nichtkünstlern klafft eine tiefe Kluft. Wer aber ist ein Künstler? Wer sein Centrum in sich selbst hat: wer alle äußeren Eindrücke in sich zu einem lebendigen Ganzen zusammenzubilden weiß. In diesem Sinne sich die ganze Welt anzueignen, ist die Aufgabe der neuen, der romantischen Poesie.

Die große Bedeutung dieser Lehre liegt in der Energie, mit der sie die Intensität des inneren Erlebnisses zum Kennzeichen des wahren Künstlers macht. Nebensache bleibt — und das ist die verhängnisvolle Kehrseite —, wie der Dichter das innere Erlebnis zum Kunstwerk formt.

Das sind die Männer, die der Litteratur um 1800 das Gepräge aufdrücken. Der Litteratur wenigstens, so weit sie sich an die geistig regsten und anspruchsvollsten Kreise wandte. Denn dicht neben den Bewunderern Jean Pauls, ja vielfach mit ihnen identisch folgt die noch viel breitere Schicht der Verehrer unserer schlimmsten Massenfabrikanten. Auf der Bühne fanden „Tasso" und „Tell" kaum Platz, so stark war sie durch den philiströs-moralischen Iffland und den platt-unmoralischen Kotzebue in Anspruch genommen. Für die Romanleser begann gerade 1800 Clauren seine süßlich-lüsternen Erzählungen aus dem Ärmel zu schütteln, während August Lafontaine (der sich zu Clauren etwa verhielt wie Iffland zu Kotzebue) schon 1791 angefangen hatte, größere Romane zum höchsten Entzücken aller gefühlvollen Herzen bis hinauf zum Thron Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu verfassen. Unzweifelhaft hat jeder von diesen vier Männern ein größeres Publikum gehabt, als Goethe, Schiller und Lessing damals zusammen besaßen.

Man darf dieſe Thatſache nicht überſehen, wenn man das Urteil irgend verſtehen will, das gerade damals der berühmteſte Kritiker ſeit Leſſing über unſere Litteratur fällte. Unglaublich falſch bleibt es immer noch und allein ſchon geeignet, gegen die herkömmliche Wendung von der „ſicheren Kritik der Romantiker“ bedenklich zu ſtimmen; aber ohne jene Wirkung der allerdings im höheren Sinne „unlitterariſchen“ Unterhaltungsſchriftſteller und Tagesdramatiker wäre es einfach unbegreiflich. A. W. Schlegel hielt von 1801—1804 in Berlin Vorleſungen über ſchöne Litteratur und Kunſt. Im zweiten Jahre ſchickte er ſeiner Geſchichte der klaſſiſchen Litteratur eine „Allgemeine Überſicht des gegenwärtigen Zuſtandes der deutſchen Litteratur“ voraus. Da heißt es denn gleich:

> Es wird viel Rühmens gemacht (wiewohl nicht ohne untermiſchte Klagen über die unerlaubten Neuerungen, über das einreißende Verderbnis der zügelloſen Jugend) von der ſchönen Blüte, dem geſegneten Wachstum und der fruchtbaren Fülle unſerer Litteratur. . . Um ſo auffallender wird es vielleicht erſcheinen, wenn ich geſtehen muß, daß mir vorkommt als hätten wir noch gar keine Litteratur, ſondern wären höchſtens auf dem Punkt, eine zu bekommen, es hätten ſich eben nur die erſten Fäden dazu angeknüpft.

Dieſen erſtaunlichen Satz begründet er dann mit der Behauptung, wir hätten wohl berühmte und verehrte Schriftſteller — aber die leſe man nicht. Beliebt aber ſeien nur die Schriftſteller, die der Mode dienen, die unerſchöpflich ein kleines Talent, ein enges Stoffgebiet ausbeuten; freilich rechnet er auch Jean Paul ſelbſt zu dieſen.

Das Urteil iſt ungerecht. Goethe und vor allem Schiller beſaßen ein größeres Publikum, als jemals Dichter erſten Ranges in der eigenen Zeit fanden, die franzöſiſchen Klaſſiker etwa ausgenommen. Und das Volk hatte neben den ſchlechten Modepoeten — die keiner noch ſo glänzenden Epoche gefehlt haben — ganz vortreffliche Lieblingsſchriftſteller. Volkskalender, wie Deutſchland ſie damals beſaß, hat keine andere Nation und keine andere Epoche aufzuweiſen. Von 1808—1811 gab J. P. Hebel (1760—1826) den klaſſiſchen „Rheinländiſchen Hausfreund“ heraus (1814—1815 hieß er „Rheiniſcher Hausfreund“), aber ſchon ſeit 1799 Heinrich Zſchokke (1771—1848) ſeinen „Schweizerboten“. Zwei Volksſchriftſteller vom erſten Rang ſuchen mit großem Erfolg den an die ſchlechteſte Lektüre gewöhnten Kreiſen Beſſeres zu bieten. Hebel, eine ſtill friedliche Natur, lebt als Landgeiſtlicher unter den Bauern. Da hat ſich dem liebenswürdigen Dichter, wie Goethe ſo reizend

ſagt, „das Univerſum anmutig verbauert“; mit der Wieſe, dem Flüßchen ſeiner Heimat, ſteht er ſo freundſchaftlich, als wäre ſie wirklich das blonde Dorfmädchen mit bunten Schleifen im vollen Zopf, als das er ſie ſchildert. Dieſe vollkommene Einheitlichkeit der Stimmung verleiht auch ſeinen „Allemanniſchen Gedichten“ (1803) den unverſiegbaren Reiz. — Energiſcher, proſaiſcher ſchreibt Zſchokke immer als Volksaufklärer; eine Perle wie „Kannitverſtan“ wäre ihm nie gelungen. Aber im Vortrag ſchwankhafter Abenteuer, in der Kunſt, eine ernſte Mahnung dem Leſer freundlich ans Herz zu legen, wetteifert er mit dem unvergleichlichen Meiſter der Dialektdichtung.

Auch eine andere Litteratur für die „Unreifen“ bringt es damals zu anſehnlicher Höhe: der gutherzige Domherr Chriſtoph v. Schmid (1768—1854) ſchenkte den Kinderſtuben aller Nationen ſeine „Oſtereier“ (1816) und andere Erzählungen. Uns mögen Tendenz und Stil nicht mehr behagen; für jene Zeit bedeutete dies freundliche Kinderſpielzeug einen großen litterariſchen Fortſchritt.

Übertrieben alſo und ungerecht iſt Schlegels Urteil; unbegreiflich iſt es nicht. Eine richtige Erkenntnis liegt ihm zu Grunde: die nämlich, daß zwiſchen den großen Dichtern und der „Unterhaltungslitteratur“ der Menge nirgends eine ſo breite Kluft offen ſteht wie in Deutſchland. Wir glauben, daß unſer Jahrhundert in Frankreich keinen Dichter geſehen hat, der neben Goethe ſtehen darf, und auch neben Schiller Victor Hugo zu ſtellen, tragen wir Bedenken. Aber wie viel gute Autoren zweiten Ranges hat ausnahmslos jeder Abſchnitt der franzöſiſchen Litteraturgeſchichte neuerer Zeit aufzuweiſen! Und wie viel ſicherer ſind ſie in der Sprache, in der Technik, in dem eigentlich Künſtleriſchen als unſere Schriftſteller von entſprechender Bedeutung! Wir beſitzen in Deutſchland wirklich bedeutende Autoren, die überhaupt nicht ſchreiben können, wie Jeremias Gotthelf; ſolche, denen nur gleichſam zufällig einmal ein gut geſchriebenes Stück entſchlüpft, wie E. Th. A. Hoffmann; ſolche, die ein urſprünglich vorhandenes ſtiliſtiſches Talent ſo furchtbar verwahrloſen laſſen wie Gutzkow. Wir haben Dichter von tiefer poetiſcher Anlage, die ſich nie die Mühe geben, die metriſche Form ausreifen zu laſſen, wie Juſtinus Kerner; und ſolche, die ſich kaum je ſo zuſammennehmen, daß ein abgerundetes Ganzes entſteht, wie Clemens Brentano. Wir haben von großen Talenten Gedichte, deren Wortſinn teilweiſe unverſtändlich iſt, wie zuweilen bei Annette

von Droſte. Solche Erſcheinungen kennt man in anderen Kulturländern kaum, ſo wenig wie man ſie bei uns vor der Zerrüttung und Unterbrechung aller Tradition im 17. Jahrhundert kannte. Noch immer gilt Goethes Wort:

Sämtliche Künſte lernt und treibet der Deutſche; zu jeder
Zeigt er ein ſchönes Talent, wenn er ſie ernſtlich ergreift.
Eine Kunſt nur treibt er, und will ſie nicht lernen, die Dichtkunſt.
Darum pfuſcht er auch ſo; Freunde, wir haben's erlebt.

Ein hochmütiges Verachten aller Schulung und Tradition, eine thörichte Furcht, Lernen könne der Originalität und Fleiß der Selbſtändigkeit ſchaden, vor allem ein weitverbreiteter Mangel an Reſpekt vor älteren Leiſtungen läßt Goethes Epigramm aus Venedig auch heut noch zu Recht beſtehen. Und daran liegt es, daß unſere Modedichter und Unterhaltungsſchriftſteller ſo tief unter denen anderer Nationen, ſo unabſehbar tief unter den gleichzeitigen Meiſtern unſerer eigenen Litteratur ſtehen. Man verlangt ja nicht mehr von ihnen! Viel Beſſere pfuſchen ja auch und mißhandeln Sprache und Vers! Die Kreiſe, die bei uns Clauren und Lafontaine laſen — und die heut ganz ähnliche Leute begünſtigen —, würden in Frankreich Maupaſſant und Zola leſen; die Familien, die ſich Iffland und Kotzebue anſahen, könnten dort Augier und Dumas bewundern.

Wenn ſich dies Verhältnis immerhin gebeſſert hat, ſo fällt ein Hauptverdienſt daran den Zeitungen und Zeitſchriften zu. Den Klaſſikern wie den Romantikern galten ſie noch als Hauptförderer des Dilettantismus. Wenn dann bedeutende und geiſtreiche Männer das Publikum um eine periodiſche Veröffentlichung zu ſcharen hofften, ſcheiterten ſie regelmäßig; ſo nach Schillers „Horen“ und Goethes „Propyläen“, Herders „Adraſtea“ und dem „Athenäum“ der Brüder Schlegel eben wieder der formgewandte und geiſtreiche Publiciſt Friedrich von Gentz (1764—1832) mit ſeinem „Politiſchen Journal“ (1799), Ludwig Tieck mit dem „Poetiſchen Journal“ (1800). Ganz langſam erſt ſind die Zeitungen und Zeitſchriften die natürlichen Vermittler zwiſchen den Anſpruchsvolleren und den Anſpruchsloſeſten geworden. Sie haben in langer Arbeit unſere Gelehrten, unſere Fachmänner, und unſere „vornehmen Schriftſteller“ dazu erzogen, daß ſie in gemeinverſtändlichen Darſtellungen denen anderer Länder nicht mehr nachſtehen; ſie haben das Volk daran gewöhnt, was ihm mit Ernſt dargeboten wird, auch mit Ernſt entgegenzunehmen. In ihrer Geſamtheit bilden ſie

die eigentliche volkstümliche Litteratur der Gegenwart. Es giebt keinen lebenden Dichter, der in Deutschland so populär wäre wie die „Fliegenden Blätter"; „Gartenlaube" oder „Daheim", „Illustrierte Zeitung" und „Deutsche Rundschau" sind nationale Persönlichkeiten mythischer Art. Nur Hochmut kann die gewaltige Gesamtleistung dieser Kräfte geringschätzen. Gewiß stehen hinter unseren Zeitungen und Zeitschriften kein Goethe, kein Schiller, kein Herder, keine Männer wie Tieck und die beiden Schlegel. Aber wir finden eine imposante Zahl tüchtiger, ernsthafter Männer. Der schwache Punkt ist auch heut noch die Erzählung; die Romane und Novellen vieler „Familienblätter" könnten Clauren und Lafontaine geschrieben haben. Aber die wissenschaftlichen und politischen Rundblicke, die Kritiken, die Gedichte sogar sind überwiegend von der Art, daß der „Professor" und der „Arbeiter", die vornehme Dame und die kleinbürgerliche Hausfrau sie alle mit Verständnis, sie alle mit Interesse und Genuß lesen können. Und hier haben wir wirklich ein Stück Litteratur von der Art, wie man es vor hundert Jahren vergeblich ersehnte. Wir verdanken es der Arbeit zahlloser tapferer Männer, namenloser Kämpfer aus dem Geschlecht der vielgescholtenen Journalisten und berühmter Autoren wie Arndt, Görres, Heine, Gutzkow, Gustav Freytag, Kürnberger, Treitschke, Gildemeister, um nur ein paar um die Hebung der Zeitschriften verdiente Namen aus einer langen Reihe zu nennen; wir verdanken es auch jenen Zeitungen, die zuerst von der ganz unlitterarischen „kuriösen Relation" den Übergang zu der Zeitung von einheitlich litterarischem Charakter versuchten. Vor allem ist hier die „Allgemeine Zeitung" zu nennen, des alten Cotta Lieblingskind, in dem Goethes und Schillers Verleger zum erstenmal litterarischen Ehrgeiz zur selbstverständlichen Voraussetzung der Beteiligung machte — ein nun gerade vor hundert Jahren geschaffenes Blatt, dessen freilich nicht immer ungetrübte Objektivität Talenten der verschiedensten Richtung die Beteiligung an der Bildung des Volkes, an dem großen Kampf der Meinungen und Principien ermöglichte.

Ganz unrecht hatte also Schlegel doch nicht, wenn er die ersten Fäden zu einer neuen Litteratur damals eben knüpfen sah. Breiter ist die Grundlage der Litteratur geworden, allgemeiner die Teilnahme des Publikums; aber die künstlerische Höhe jener Zeit haben wir nicht wieder erreicht. Wird uns aber je wieder eine wirklich große Dichtkunst zu teil, so werden die Geister alle daran Anteil

haben, die um 1800 über der deutschen Litteratur leuchteten: Goethe, Schiller und Lessing, und die Romantik, und Jean Paul.

Aber auch die ältere Romantik hatte nicht nur gefördert. Zu aristokratisch hielt sie sich von den großen Interessen des Tages zurück; zu ausschließlich betonte sie das innere Erlebnis.

Da war es nötig, daß Männer kamen, die wieder in persönlicher Wirksamkeit, im Anteil an den großen Tagesfragen ihr Element fanden, wie Alexander von Humboldt (1769—1859) und Ernst Moritz Arndt (1769—1860). Zwei Naturen von beispielloser Lebenskraft, sind sie durch und durch auf öffentliche Thätigkeit, auf die Bemühung um greifbare Ziele angelegt. Arndt fährt mit dem großen Minister von Stein durch die russischen Steppen; Humboldt, der Weltdurchwanderer, ist unermüdlich in persönlicher Einwirkung auf Friedrich Wilhelm IV. für die vertriebenen Göttinger Professoren oder für Uhlands Auszeichnung thätig. Arndt schreibt pathetische Flugschriften und hält rednerisch bewegte Ansprachen, Humboldt ergeht sich in witzigen Plaudereien und sarkastischen Briefen: ein lebendiges Gegenüber, ein persönlicher Adressat, auf den direkt gewirkt werden kann, ist ihnen Bedürfnis. So hat Humboldt mit seinem großartigen, wenn auch fragmentarischen „Kosmos" (1845—1858) die populär-wissenschaftliche Litteratur geadelt, und ohne die Autorität seines Vorbildes besäßen wir vielleicht weder die trefflichen Reisewerke der Barth und Nachtigal, der Haeckel und v. d. Steinen, noch die meisterhaften gemeinverständlichen Vorträge und Darstellungen eines Justus Liebig, Henle, Helmholtz, du Bois-Reymond, Brücke und so vieler anderer. — Arndt hat mit seinen prachtvollen Prosaschriften den Nachhall nicht gefunden, den er verdiente. Besäße eine andere Nation ein Buch wie seinen „Geist der Zeit" (1807), so voll eindringlicher Charakteristik der Völker, voll mahnender Schilderung der Stände, voll feuriger Vaterlandsliebe — es stände auf dem Bücherbrett jedes Patrioten, es fehlte nirgends, wo man Kraft der Rede ehrt. Wir schwärmen heut für Carlyle; hier könnten wir Deutsche mehr haben als an Carlyle. Doch heut ist es dazu wohl zu spät. Dafür wirken noch heut seine Lieder, die ihr volkstümlich-patriotischer Ton zu den ersten deutschen Nationalliedern machte: „Was ist des Deutschen Vaterland?" „Was blasen die Trompeten?" und, schwungvoller als beide: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ".

Aber der gleiche Geist der Aktivität ergreift selbst den welt-

ſcheuen, früh gebrochenen Träumer. So vielfach ſich Friedrich Hölderlin (1770—1843) vor allem mit Novalis berührt — er gehört der Romantik nicht an und nicht ihrer Weltanſchauung. Wie Zacharias Werner Luthern zum bleichen Nachtwandler und Tieck Hardenbergs lebensfriſche Braut zum früh dem Tode reifen Kind umgedichtet hat, ſo hat man Hölderlin zu einem Bild der Sanftmut und Weichheit gemacht. Er aber wußte wohl: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Ewig Ebb' und Flut!" Daß der Student einmal einem „Mägdlein-Praeceptor", der ihn nicht grüßt, den Hut vom Kopf ſchlägt, hat nicht gerade viel zu ſagen; viel aber, daß er ſelbſt einmal all ſeine Melancholie auf getäuſchten Ehrgeiz zurückführen möchte. Und nicht immer beſchränkte ſich ſein Träumen auf litterariſche Wirkſamkeit. In der Zeit der franzöſiſchen Revolution nahm er für dieſe leidenſchaftlich Anteil („wir kriegen ſchlimme Zeit, wenn die Öſterreicher gewinnen; der Mißbrauch fürſtlicher Gewalt wird ſchrecklich werden"). Auch in ſeinem Roman bekämpft er nicht, wie die älteren Romantiker, die Konvention, die Tradition, die Geſelligkeit, alle Arten geiſtiger Feſſeln — ſondern wie die jüngeren die beengende Allmacht des Staates. Er preiſt den Athener glücklich: „er kann die Willkür nicht ertragen, weil ſeine göttliche Natur nicht will geſtört ſein; er kann Geſetzlichkeit nicht überall ertragen, weil er ihrer nicht überall bedarf." Das hätte Wilhelm von Humboldt freudig unterſchrieben; weiter aber als der Staatsmann blickt der Dichter, wenn er — im Jahre 1800! — die „wundergroße That" des Theſeus, die freiwillige Beſchränkung ſeiner eigenen königlichen Gewalt, preiſt! Wahrlich, Hölderlin war nicht nur ein Träumer! „Eine tiefe Verbitterung gegen die Verſunkenheit des Vaterlandes" hat Scherer als die Grundſtimmung bezeichnet, die durch Hölderlins ganzes Dichten und Leben ging. Der weiche Elegiker läßt ſeinen „Hyperion" mit der bitterſten Satire enden — ſtatt eines Volkes von Übermenſchen findet Hyperion in Deutſchland nur eine tief erniedrigte Nation. Nur wünſchen und klagen konnte Hölderlin in der wundervollen Proſa jenes Briefromans „Hyperion" (1797—1799), in den melodiſchen Rhythmen ſeiner meiſt in antiken Maßen gebauten Gedichte (geſammelt erſt 1826 erſchienen); auch für ihn galt Heinrich von Kleiſts herzzerreißender Ausruf:

Wehe, mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu ſchlagen,
Iſt, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Dieſer neue Geiſt der Aktivität ſcheidet ſchon die Männer, die von der älteren zur neueren Romantik überleiten, von den Tieck und Schlegel. Zacharias Werner (1768—1823) ward nach wüſtem Leben ein asketiſcher Prediger und erhitzte die Lebemänner des Wiener Kongreſſes mit ſeinen bedenklichen Predigten; Adam Müller (1779—1829), Heinrich v. Kleiſts Freund, der Staatsrechtslehrer, ward Journaliſt und Agitator. Bezeichnend iſt es auch, daß Werner vor allem durch das einaktige Trauerſpiel „Der 24. Februar“ (1809) Einfluß gewann. Er regte damit die Reihe der Schickſalstragödien an, die beſonders von 1815—25 die deutſche Bühne beherrſchten. Sie waren ganz auf ſtarke Wirkungen berechnet. Man verlangte lebhaftere Erſchütterung, größere Erregung der Nerven, als das klaſſiſche Drama oder die allzu ſublimen Leiſtungen der älteren Romantiker boten. Die Schickſalstragödien waren ganz überſättigt von Schauer und Grauſen: wie bei Maeterlinck ſetzt das gleich mit heulenden Winden und klirrenden Fenſtern ein und ſchreitet in ſchauriger Monotonie der Sprache durch düſtere Ahnungen, halb ausgeſprochene Andeutungen zu Mord und Wahnſinn fort. Schon die harten, hölzernen Namen ſind bezeichnend: grundſätzlich heißen die Figuren Holm, Horſt, Hort. Das klingt wie der Axthieb des Henkers auf den Holzklotz und ſoll auch ſo klingen; es dient der Stimmung ſo gut wie auf der anderen Seite die volltönenden langen Namen bei Hölderlin: Armenion, Adamas, Gorgonda, Notara, Bellarmin, Alabanda, Hyperion, Diotima. So ſchwelgt die Zeit im hellen oder düſtern Klang. Die Schickſalstragödien haben ihre eigene Mythologie, in deren Bann ſie den Hörer hineinzwängen. Auf den einzelnen Zuhörer, auf ſeine Nerven und Sinne geht die Wirkung — wie fern lag das den Klaſſikern, und wie weit blieben davon auch die älteren Romantiker noch entfernt!

Bei den Dichtern, die der eigentlichen „jüngeren Romantik“ angehören, kommt eine neue maßgebende Forderung hinzu; und auf der beruht ihre fortwirkende Bedeutung. Am klarſten hat ſie E. Th. A. Hoffmann formuliert: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geſchaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigſtens ſtrebe jeder recht ernſtlich danach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfaſſen mit allen ſeinen Geſtalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er ſich recht entzündet davon fühlt, die Darſtellung ins

äußere Leben zu tragen.“ Das iſt das Ergebnis des neu erwachten Geiſtes der Aktivität, der perſönlichen Regſamkeit. Das iſt das Neue: die Forderung wirklicher Anſchauung. Nie hätten ſie Tieck oder Novalis geſtellt! Im Gegenteil hätten ſie gefürchtet, den Reiz der Stimmung ſich und den Teilnehmern zu verderben, wenn ſie die Dinge zu deutlich ins Auge faßten. Novalis' mittelalterliche Reichsſtadt liegt in fernen Nebeln; in der Arnims kann man wohnen. Tieck ſingt in unbeſtimmten Tönen von der Waldeinſamkeit; Bettina wirft ſich vor unſeren Augen auf das Gras und beſchreibt den Käfer, der über ihre Hand kriecht.

Und dennoch iſt dieſer unendliche Fortſchritt, der erſt wieder eine geſunde Widerſpiegelung des wirklichen Lebens ermöglichte, eine folgerechte Weiterentwickelung aus der Lehre der älteren Romantik. Aus ihrem Hinweis auf die Originalität, auf den „eigenen Mittelpunkt“ erwuchs auch ihnen der Anſpruch, die vorhandene Welt zu „bearbeiten“; nur verachteten ſie dabei als gute Schüler der ſpekulativen Philoſophie die Sinne. Nun ruft Rahel: „O geſegnet, tauſendmal geſegnet, liebe Sinne!“ gerade wie der junge Goethe, Herders Schüler, gerufen hatte: „Gott erhalt' unſre Sinnen und bewahr' uns vor einer Theorie der Sinnlichkeit“. Auf Goethe hatten Schlegel und Novalis hingewieſen: von ihm zu lernen verſuchen erſt Rahel und Bettina. Er hatte es in Rom erkannt, daß nichts ſchwerer ſei, als die Dinge zu ſehen, wie ſie ſind; durch Übung ſeiner Sinne wollte er das erlernen, wollte erzwingen, daß nichts ihm mehr Tradition und Name ſei, alles anſchauende Kenntnis. Auch die jüngeren Romantiker ſehen ein, daß zur Aneignung der Welt die Sinne mehr taugen als geiſtreiche Paradoxien; daß eine ſelbſtändige Beobachtung mehr erobert, als ein myſtiſches Vertrauen auf den geheimen Zuſammenhang der Dinge. Iſt es ein Wunder, daß der Gebrauch der Sinne ſie wie eine neue, wunderbare Entdeckung entzückt? daß ſie ſich in virtuoſer Beſchreibung von Dingen und Geräuſchen und Düften nicht genug thun können? Tieck hatte verſucht, durch eine poetiſche Proſa die Stimmung nachzubilden, die beſtimmte Inſtrumente erwecken, und hatte ſo das Fagott oder das Waldhorn ſprechen laſſen; wenn Brentano das nachahmt, giebt er nicht mehr die Stimmung wieder, ſondern den Eigenklang der Inſtrumente.

Nicht alle haben litterariſche Denkmale von dauerndem Wert hinterlaſſen. Rahel (1771—1833), der das gute neue Buch von

Berdrow hoffentlich wieder die Leſer und Bewunderer ſchafft, die zu lange ausgeblieben ſind, iſt nur die Prophetin der jüngeren Romantik; ihre Bedeutung liegt in der ganz einzigen Selbſtändigkeit, mit der ſie jedem Phänomen gegenübertritt. Es giebt für ſie gar keine Tradition; ſie ſieht und hört alles in dieſem Augenblick zum erſtenmal und deshalb auch mit einer Kraft des Eindrucks, die anderen verſagt iſt. Wir haben alle Goethes Gedicht an Friederiken geleſen, mit dem er ihr ein ſeidenes Band überſandte, und wir haben uns alle der lieblichen Verſe gefreut. Rahel aber, da ſie es lieſt, empfindet es, als habe Goethe es ihr geſandt; ſie fühlt ſich ganz in die Situation hinein. „Nein, ſo muß man nicht ſchreiben! er nicht!“; Sie fühlt, als ſei es eben geſchehen, welche Verantwortung der Dichter mit dieſen Worten auf ſich nimmt, was Friederike empfinden muß, wenn das Band, das ſie verbindet, doch nur ein leichtes Roſenband war — und ſie muß laut aufſchreien beim Leſen. Nur im Geſpräch oder in Briefen gelingt ihr unter dem Druck eines erregenden Moments eine Improviſation; vorbedachte Schriften abzufaſſen iſt ihr verſagt. — Auch Joſef Görres (1776—1848), der Begründer der ultramontanen Partei in Deutſchland, iſt nur Redner, Improviſator, mindeſtens in ſeinen beſten Büchern. Eine gewaltige Kraft der Anſchauung lebt in ihm. Jede Metapher wird zum angeſchauten Bild. „Das Wetter ändert ſich“, ſagt ein anderer Redner im Gleichnis; ihm lebt das ſofort: „Die Pfauenweibchen ſchreien jämmerlich, die Schwalben ſtreichen an der Erde hin, der Laubfroſch ſteigt an der Leiter nieder, die Funken hängen ſich an den berußten Töpfen an — es will ander Wetter werden!“ — Anſchauung iſt auch das große Geheimnis der Kunſt, mit der E. Th. A. Hoffmann (1776—1822) die Spukgeſtalten der unſichtbaren und die noch unheimlicheren Figuren der wirklichen Welt vor uns aufſteigen läßt; ſichtbar, greifbar führen ſie ihren wilden Geſpenſtertanz auf, ſymboliſche Geberden mit realiſtiſchen Bewegungen untermiſchend. Hoffmann iſt beinahe ſo wenig Stiliſt wie Rahel; ja wenn ihr oft blitzende Sätze gelingen, ſchleppen ſich bei ihm auch die geiſtreichſten Ausſprüche in ungelenken Perioden hin. Einen Satz ganz brutal in der Mitte entzwei zu brechen, um etwas einzuſchieben, macht ihm nicht die geringſte Sorge; für Wohlklang der Rede hat der begabte Muſiker kein Ohr, für Lautſymbolik trotz aller Freude an Beziehungen zwiſchen Form und Inhalt nicht das geringſte

Talent. Und diesem Schriftsteller, dem die Hilfsmittel der Sprache erstaunlich wenig zu Gebote stehen, gelingt es, uns Gestalten und Ereignisse sichtbar vor Augen zu zaubern, die alle Virtuosität anderer Meister in Spuk- und Wundergeschichten uns nie wahrscheinlich machen würde. Wir sehen die grausigsten Verwandlungen, Doppelgänger stieren sich an, ein Student verliebt sich in eine Puppe mit eingesetzten Glasaugen, und ein Räuber sucht ein Kind am Feuer zu braten; der Kater Murr und der Hund Berganza sprechen und denken; diesem Menschen geht seine Identität verloren, jenem wird von aller Welt zugerechnet, was irgend in seiner Nähe geschieht. Tiefsinn und Wahnsinn reichen sich, kaum unterscheidbar, die Hand. Krankhafte Seelenzustände sehen wir mit erschütternder Deutlichkeit vor Augen und fühlen fast die Leiden jenes furchtbaren Goldschmiedes Cardillac mit, der seine Kunstwerke nicht lassen kann und den morden muß, der sie ihm abkauft. Dazwischen alle unheimlichen Geräusche, hohles Klopfen an den Mauern, geisterhaftes Orgelspiel, betäubende Gerüche von wundersamen Blumen. Und neben dem allen, wie bei Rahel Trivialität neben Offenbarung, fest und einfach gezeichnete historische Bilder, Marino Faliero und sein Ende, ein altdeutscher Zunftschmaus; oder noch lieber beides vermischt: Magier schreiten über den Gendarmenmarkt in Berlin, ein verwunschenes Haus liegt in der Hauptstraße der Residenz neben einer Konditorei. Und wir glauben ihm alles, und unsere skeptischen Nachbarn, die Franzosen, lesen oder lasen doch lange von allen deutschen Schriftstellern nur ihn, und Otto Ludwig so gut wie Ernst v. Wildenbruch, Richard Wagner so gut wie Jacques Offenbach hat es gereizt, seine Gestalten in das grelle Licht der Theaterlampen zu rücken. Wie ist das alles möglich? Es ist möglich, weil Hoffmann seine große Forderung erfüllt. Er sieht wirklich die Gestalten und die Dinge vor sich, so greifbar, daß er sie uns beschreiben kann wie den Blumentopf am Fenster; so bestimmt sieht er sie, daß er sie sprechen hört mit ihrem eigentümlichen Tonfall und wieder von uns verlangen kann, aus der Redeweise einer Figur uns ein deutliches Bild ihrer ganzen Erscheinung zu machen. Und noch mehr. All das ist bei ihm keineswegs müßige Erfindung, willkürlicher Spuk — es wächst hervor aus dem Boden einer eigenartigen Weltanschauung. Hoffmann meint ernstlich, diese Welt des Grauens und der Wunder sei so wirklich wie die triviale Alltagswelt; oder, besser gesagt, er meint, diese sei

ſo wenig wirklich wie jene, ſei ſo gut ein Reich des Spuks und Traums wie die Welt, in der ſein „Sandmann“ und die fürchterlichen „Elixire des Teufels“ ſpielen. Der Staat iſt ihm nur ein lächerliches automatiſches Spielwerk, in dem täglich zur ſelben Zeit derſelbe Mann zu demſelben Fenſter herausſieht und ſich dann wieder umdreht; die Geſellſchaft iſt ihm nur ein Maskenfeſt, in dem Tiger und Hund und Katze und andere wilde Beſtien zahme Gäſte ſpielen. Aus der Tiefe dieſer Verachtung der Wirklichkeit quillt ſein Glaube an die Viſionen ſeiner Phantaſie hervor; wie Taſſo ruft er: „Sie ſind ewig, denn ſie ſind!“

Noch höher hebt ſich der Größte unter ihnen: Heinrich v. Kleiſt (1777—1811). Heinrich v. Kleiſt entſtammt einer alten märkiſchen Adelsfamilie, von der das Volksſprichwort rühmt: „alle Kleiſts ehrlich“. In Frankfurt an der Oder, der verfallenden alten Univerſitätsſtadt, (18. Oktober 1777) geboren, trat er, wie es ſich für ſein Geſchlecht faſt von ſelbſt verſtand, früh (1792) in das preußiſche Heer. Aber alles widerſtand ihm dort, am meiſten die rohe Bildungsloſigkeit der zu trockenem Gamaſchendienſt herabgeſunkenen Kameraden. Gewaltig gährt es in dem zukünftigen Poeten, der von ſeinem Beruf noch keine Ahnung hatte. Er ſtudiert, lernt mancherlei, ohne doch die Unſicherheit der Grundlage je ganz überbauen zu können; grammatiſche Fehler verirren ſich in ſeine reifſten Werke. Dann kommt ein Tag, den er den wichtigſten ſeines Lebens nennt: auf einer abenteuernden Reiſe (die er wahrſcheinlich zur Heilung von hypochondriſchen Vorſtellungen unternahm), in Würzburg entdeckt er ſeinen Beruf zum Schriftſteller: ſein Naturſinn erſchließt ſich, und indem er ihm Ausdruck giebt, begreift er, daß er ſchreiben kann. Es folgen mancherlei Fahrten, einem unbeſtimmten Ziel entgegen. Er lebt, wie er dichtet: aus einer unklaren dumpfen Stimmung ſucht er durch die Hingabe an dieſe Stimmung ſelbſt ſich zur Klarheit zu bringen. Er hat ſpäter in dem höchſt charakteriſtiſchen Aufſatz: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ auseinandergeſetzt, was ſein Verfahren ſei: die dunkle Vorſtellung ſich zunächſt dunkel ausdrücken zu laſſen, bis ſie, gefördert von dem Druck der unterbrechenden Mitredner, gleichſam aus ſich ſelbſt heraus zum Ausſprechen gelangt. Das iſt die Technik ſeiner Werke wie ſeines Lebens. — So zieht er zweimal nach Paris, 1801 und 1804, und wird beinahe als Spion erſchoſſen; er lebt mit Zſchokke (1801)

in der Schweiz, er geht nach Weimar, wo der alte Wieland ihn herzlich aufnimmt und als der erſte ſeine Eigenart erkennt. Später hält er ſich mit Adam Müller in Dresden auf und giebt eine erfolgloſe Zeitſchrift heraus, den „Phöbus“. 1809 will er am Kriege Öſterreichs teilnehmen; er wird zurückgewieſen und ſieht Frankreich ſiegen, ohne nur den Säbel ziehen zu dürfen. Verzweifelt kehrt er nach Berlin zurück und giebt, wieder mit Adam Müller, die „Berliner Abendblätter“ heraus. März 1811 muß er ſie eingehen laſſen. Perſönliche Bedrängnis, Verzweiflung über Deutſchlands Zukunft, das unglücklich verlockende Wort einer Freundin ziehen ihn von der Welt herab; er, der im „Prinzen von Homburg“ ſo ergreifend geſchildert hat, wie feſt der kühnſte Menſch am Leben hängt, er gab ſich am 21. November 1811 gemeinſchaftlich mit jener Freundin, Henriette Vogel, den Tod.

Dumpfes Suchen aus der Unklarheit zum Licht ſpricht aus dieſem Leben; und ſein Ziel hat er nicht deshalb verfehlt, weil die Energie zum Durchkämpfen ihm gemangelt hätte, ſondern weil immer von neuem die böſe Verworrenheit aufſtieg aus dem Grunde ſeiner Seele und aus den Wirren um ihn her. Aber jedes ſeiner Werke iſt ein Triumph über dieſen Feind, iſt ein Sieg der Klarheit über die Verworrenheit. Und überall iſt der Weg derſelbe: rückſichtslos tapferes Beharren, das ſich den Weg bahnt durch die dichten Nebel, ſei es zum erwünſchten Ziel, ſei es zum befreienden Tode.

Mit kühler Sachlichkeit hat Goethe über ihn geurteilt: „Der gegenwärtige Dichter Kleiſt geht auf die Verwirrung des Gefühls aus.“ Man hat das Wort gern wiederholt; ich wage zu behaupten, daß es nur zeigt, wie wenig Goethe Kleiſt verſtand, verſtehen konnte. Überall geht Kleiſt von einer Verwirrung des Gefühls aus — überall iſt das Problem, aus ihr heraus die Klarheit zu finden. Verwirrung in der Seele Alkmenens, die ohne ihre Schuld dem geliebten Gatten untreu geworden zu ſein fürchtet; Verwirrung in der Seele der „Marquiſe von O.“, die in einer Novelle von kühnſter Paradoxie in dem Manne, der die Ohnmächtige vergewaltigte, den Verbrecher und den Vater ihres Kindes, haſſend und liebend zugleich, ſucht. Verwirrung im Herzen Michael Kohlhaaſens, des rechtlichen, ernſten Mannes, der plötzlich das Fundament ſeiner Sittlichkeit, den Glauben an die Gerechtigkeit der Gewaltigen, einſtürzen ſieht, und in den Beſuchern von Meiſter Adams Gerichtsſtube, die aus dem Richter immer deutlicher den Schuldigen

ſich herausſchälen ſehen. Aber die großen Geſtalten ſtehen über der Verwirrung. Unbeirrt durch die Grauſamkeiten ihres Geliebten, keinen Augenblick irre an ſeiner Liebe, geht Käthchen durch Waſſer und Feuer; feſt und gerade ſchreiten Hermann und der Große Kurfürſt ihren Weg.

Dieſem Gang von der Verwirrung zur Klarheit entſpricht die Technik ſeiner Dramen. Aus einer unſicheren Stimmung, die den Helden umgiebt, erwächſt in raſcher Entwickelung das Problem. Dieſe Stimmung lebt in allen Nebenfiguren; hell wird ſie in dem Helden. Und darin liegt es, daß bei Kleiſt die Geſamtperſönlichkeit, die Volksindividualität zum eigentlichen Helden wird. Der Heros der „Hermannsſchlacht“ iſt das deutſche Volk; der rechte Sieger im „Prinzen von Homburg“ iſt: Brandenburg. Ein kühner Schritt war damit gethan auf Schillers Wegen über ihn hinaus; faſt ein Jahrhundert ſollte es dauern, ehe wieder ein kühner, einſamer Neuerer, Gerhart Hauptmann, in den „Webern“ und „Florian Geyer“ die Bahn weiterzuſchreiten wagte.

Zeigt ſich ſchon in dieſer Individualiſierung der Volkstypen und der Zeiten Kleiſts hellſeheriſche Schärfe der Beobachtung, ſo feiert ſie freilich in der Zeichnung einzelner Geſtalten noch höhere Triumphe. Menſchen zu zeichnen hatte man ſeit „Iphigenie“ und „Taſſo“ faſt ganz verlernt. Schillers Figuren hatten eine größere Allgemeinheit, ſollten ſie haben; nur noch vereinzelt und nur in Hauptgeſtalten wie der Jungfrau von Orleans, Wallenſtein, Demetrius und Marfa vertiefte er die Pſychologie zu individueller Wahrheit. Die älteren Romantiker hatten ſich um Stimmungen viel, wenig um Charaktere gekümmert. Hoffmann ſchuf Geſtalten von grauſiger Lebenswahrheit, aber es waren keine Menſchen, es waren Fabelgeſtalten wie die Böcklins. Kleiſt ſah wieder den Menſchen. Welche Figuren hat er uns geſchenkt! Wie lebensvoll iſt jede Rolle im „Zerbrochenen Krug“, Adam in ſeiner tölpiſchen Schlauheit, der Schreiber Licht mit ſeiner glatten Gewandtheit, die polternde Alte! Thusnelda in der „Hermannsſchlacht“, die Ritter und der alte Knecht im „Käthchen“, der prächtige Kottwitz und Natalie im „Prinzen“ — ſie ſind echt in jedem Wort und jeder Bewegung. Ebenſo deutlich ſind die Situationen geſehen, Kohlhaas bei Luther, der Huſar vor dem Wirtshaus, der ſich noch ein Gläschen einſchenken läßt vor der Flucht; oder wie Guiscard der Ohnmacht nahe iſt und Helena ihm die große Heerpauke unter-

ſchiebt, wie Friedrich Wilhelm, da er an den alten Kottwitz denkt, zuerſt die Silberlocke ſieht, die ihm in die Stirn hängt. Und ſo ſieht Kleiſt auch jede Einzelheit und ſchwelgt bis zur Übertreibung in ihrer Ausmalung: berühmt iſt die Schilderung des zerbrochenen Kruges durch Frau Marthe Rull. Oder wie Pentheſilea die Prothoe anfährt:

So, ſo war es jener,
Der zitternd ſtand, mit eingeknicktem Helmbuſch.

Die neugewonnene Gabe der Anſchauung bewährte Friedrich de la Motte Fouqué (1777—1843) zwar nicht in ſeinen Ritterromanen und nordiſchen Dramen, wohl aber in dem reizenden Märchen „Undine" (1811). Dieſe liebliche Verkörperung der fließenden Welle, die menſchliche Dauer erhalten will, iſt angeſchaut; die glücklich erfundene Geſtalt hat in Schwinds und Grillparzers Meluſine, in Anderſens kleiner Seejungfrau, in Hauptmanns Rautendelein mancherlei Schweſtern erhalten, ohne verdunkelt zu werden. Und Kühleborn, der ſtrenge Hüter ſeines Elements, iſt nicht minder wahr, wahr wie eine Geſtalt echter Mythologien, wie ein Meerwunder Böcklins.

Dann wieder zwei Männer der Agitation. Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852) hat ſich allmählich in eine mythiſche Rolle hineingeredet: er glaubte wie ein Barde der Klopſtockiſchen Gelehrtenrepublik in hochgeſetzten Orakeltönen predigen zu müſſen und gewöhnte ſich auch für ſeine Perſon eine affektierte Haltung an, die ſeinem Bild bei der Nachwelt ſchadete. Von Haus aus aber entbehrte der Turnvater keineswegs einer kräftigen volkstümlichen Beredſamkeit. Wo ein würdiger Gegenſtand ihn entflammte, wie in dem vielgeprieſenen Nachruf auf ſeinen jung gefallenen Freund Friedrich Frieſen, da tönte ſein Wort hell und klar wie das Schwert am Schild. Sein „Deutſches Volkstum" (1810) bleibt immer reich an originellen, wenn auch oft allzu originellen Anregungen, an kräftigen Wendungen. Neben Arndts machtvolle Flugſchriften, neben Kleiſts leidenſchaftliche Aufrufe darf man es freilich nicht ſtellen, weil ihm Kleiſts poetiſch loderndes Feuer ſo gut wie Arndts geſunde Klarheit und ſein heller praktiſcher Verſtand fehlten. Den Chauvinismus wollen wir dem „Alten im Bart" am erſten verzeihen, auch wo er in ein gefährliches Kraftburſchentum ausartete. Eben erſt (1808) hatte Fr. Schlegel in der geiſtreich beredten Schrift über „Sprache und Weisheit der Indier" das ſanfteſte, thaten-

ſcheueſte aller Völker den Deutſchen zum Muſterbild aufgeſtellt, und eine leidenſchaftliche Schwärmerei für die „ſtillen, ſchönen Menſchen", die noch Heine „vor Lotosblumen knieen" läßt, war ausgebrochen; es konnte nicht ſchaden, wenn da gerade jetzt der Erzieher der deutſchen Jugend alle Bildung der Zeit ziemlich energiſch beiſeite ſchob. Auch meinte er es nicht ſo ernſt und lobte noch viel zu viel Bücher als gute Volksnahrung.

Neben den weltlichen Volksredner ſtellen wir einen geiſtlichen: Claus Harms (1778—1855), den Neubeleber der volkstümlichen Predigt. Der Ditmarſche hatte ſich aus Knechtsdienſten aufgearbeitet wie ſpäter ſein Landsmann Hebbel; faſt zwanzig Jahre war er, als er endlich auf die erſehnte Lateinſchule kam. Das Jahr 1814, in dem Zacharias Werner Prieſter ward, brachte ihm den „Durchbruch der Gnade". Der Rationaliſt ward ſtreng orthodoxer Lutheraner und veröffentlichte 1817 als neuer Luther 95 kriegeriſche Theſen. Nach langer eifriger Wirkſamkeit ſtarb er in der Heimat, die er kaum je verlaſſen. Sein Ziel war, die Predigt durch den Volksgeiſt zu erneuern: einfältig ſoll der Redner Gottes ſprechen, dabei lebhaft, von Seele zu Seele; er wendet deshalb auch gern Dialoge an. „Vor allem keine Bücherſprache!" ruft er aus und iſt mit ſeiner ſorgfältig gepflegten Volkspredigt wirklich einer der erſten geweſen, die der Eigenart der mündlichen Rede gerecht wurden.

Clemens Brentano (1778—1842) und Achim v. Arnim (1781—1831) haben, wie A. W. Schlegel, durch geniale Aneignung mehr geleiſtet als durch eigene Produktion. „Des Knaben Wunderhorn" (1806), die herrliche Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern, bleibt ihr größter Ruhmestitel. Welche Fülle poetiſchen Stoffs haben ſie wieder in Bewegung geſetzt! Ein ganzes Meer von Dichtung hat der Heidelberger Kreis — zu dem beſonders noch Görres gehörte und in weiterem Sinne die Brüder Grimm, Uhland, Kerner — durch ſeine Pflege älterer Poeſie wieder entdeckt, und wie kühn und froh fuhren da die erſten Schiffer hinaus auf dies Meer! — In ſeiner eigenen Dichtung aber erſcheint Brentano beinahe wie ein Spanier aus dem Zeitalter der Gegenreformation; zu wunderlich miſchen ſich heiße Sinnlichkeit und kaltes Spiel, ſüße Klänge und geſuchter Witz. Faſt wie ein ſchöner Zufall ſteht in dem bizarren, von ſtark duftenden Blumen gefüllten Treibhaus ſeiner Schriften die rührend einfache, in ſchlichter Umrißmanier durchgeführte Geſchichte „vom braven Kasperl und dem

ſchönen Annerl". — Und Arnim blieb nur zu lange in jener romantiſchen Willkürlehre befangen, die ihn einmal den ungeheuerlichen Satz aufſtellen ließ: „Es giebt keine Poeſie, die man nicht, ebenſo wie die Maler ihre Gruppen, nach der Beleuchtung des Ortes verändern könnte, ohne in die Bedeutung des ganzen Bildes einzugreifen." Aber allmählich erzog er ſich doch an den Erzählungen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu einem ernſteren, ſtrengeren Stil. Nun gelingen ihm ſeine beſten Novellen und auch ſeine größte Schöpfung: „Die Kronenwächter". Auch dieſer groß gedachte hiſtoriſche Roman blieb Fragment wie ſo viele Werke der romantiſchen Schule; nur den erſten Teil hat Arnim (1817) veröffentlicht. Er iſt ganz erfüllt von kräftiger Anſchauung. Die Reichsſtädte des untergehenden Mittelalters, das idylliſche Waiblingen und das ſtolze Augsburg, wachſen vor unſeren Augen aus dem Boden, und originelle Geſtalten bewegen ſich darin, „jeder Einzelne eine eigene Welt". Mit paradoxer Kühnheit tritt Arnim hier allen konventionellen Typen entgegen. Er ſchildert eine Äbtiſſin nicht als die blaſſe ideale Kloſterfrau der Tieck und Fouqué — ihm iſt ſie „eine alte, ſehr lebendige Jungfrau, von gar unermüdlicher Thätigkeit". Und gar der vielbeſchrieene Erzzauberer Dr. Fauſt, der ſprichwörtliche Grübler, wird hier in den wunderthätigen Charlatan rückverwandelt „mit dem feuerroten, dicken Geſicht, mit weißblondem Haar und kahler Platte, in roten Pluderhoſen und ſchwarzem Wams, mit zehn Ehrenketten darauf. Auch einen prachtvollen türkiſchen Dolch trug der feurige Drache und um ſeine Hüften einen Kranz von Amuletten." Die ganze Entwickelung von Klopſtocks Arminius zu dem Grabbes, von der blaſſen Gedankendichtung zum kräftigen Realismus liegt in dieſer Figur vorgezeichnet.

Jacob und Wilhelm Grimm (1785—1863 und 1786—1859), die Begründer der deutſchen Philologie, haben in der Fortbildung von unbeſtimmt ſchwärmeriſchen Vorſtellungen zu klarer Anſchauung noch Größeres errungen. Ihnen danken wir, daß an Stelle abenteuerlich-romantiſcher Phantaſien endlich ein lebensvolles und in den Grundzügen mindeſtens zuverläſſiges Bild der deutſchen Vorzeit, der deutſchen Volksſeele, der deutſchen Geſamtentwickelung trat.

Für die deutſche Litteratur haben die beiden herrlichen Brüder zunächſt als Stiliſten Bedeutung. Jacob Grimm iſt wohl der größte Meiſter wiſſenſchaftlicher Darſtellung, den wir beſitzen. Poeſie durchdringt jede ſeiner Forſchungen, nicht als äußerliche Zuthat,

sondern als nachschaffendes Mitfühlen. Gleichnisse von anschaulichster Wirkung fließen ihm ungewollt in Fülle zu; aus kleinen Fingerzeigen erwachsen seiner Phantasie bedeutsame Zusammenhänge. So recht aus der Seele des germanischen Volkes heraus sucht er seine Sprache, sein Recht, seinen Glauben zu erfassen. Litterarhistorische Arbeit hat er weniger gepflegt, doch auch hier vor allem in der berühmten Denkrede auf Schiller (1859) seine Kunst genialer Reproduktion bewiesen. Seine akademischen Reden, vorab die auf seinen großen Mitarbeiter Karl Lachmann und auf seinen Bruder, sowie die schöne Rede „über das Alter", bezeichnen überhaupt eine neue Stufe in der Geschichte unserer akademischen Beredsamkeit: poetischer, wärmer, eindringlicher lösen sie die kühlen Abhandlungen Wilhelm v. Humboldts ab. — Wilhelm Grimm aber ist vor allem der Hauptredaktor jener unschätzbaren Sammlung, der „Kinder- und Hausmärchen" (1815). Herder hatte eine solche Sammlung gefordert; aber erst jetzt gelang sie, und das war gut: frühere Zeiten hätten für die Eigenart des Märchens noch nicht den sicheren Blick, an seiner schlichten anschaulichen Technik noch nicht die rechte Freude gehabt; noch die Schlegels oder Tieck hätten sich nicht mit dieser klassischen Nachschöpfung, Nacherzählung begnügt.

Wilhelm Grimms Sohn Herman, unser berühmtester Essayist, heiratete Bettinens und Achim von Arnims Tochter Gisela, so daß die romantische Poesie und die ihr verschwisterte Philologie wenigstens in ihren Kindern eine symbolische Ehe eingingen. Bettina (1785—1859) ist aber auch selbst der Brennpunkt, in dem die Strahlen der verschiedensten Leuchten sich begegnen. Schön charakterisiert sie in diesem Sinne ihr Bruder: „Sie, die nach allen Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen der Echo in ihr Herz aufnimmt!" Clemens' Schwester, Arnims Gattin, vereint sie Eigenheiten der süddeutschen und norddeutschen Romantik: die lyrische Weichheit, den Stimmungsreichtum der einen mit dem kräftigeren Erfassen der Gegenwart bei der andern. Wie Arnim und Fouqué, aber noch stärker als beide, nimmt sie Anteil am politischen Leben und widmet der Pflicht unserer Fürsten, Könige der Armen und Beladenen zu sein, zwei Werke: „Dies Buch gehört dem König" (1843) und „Gespräche mit Dämonen" (1852). Vor allem aber bedeutet Bettina die Versöhnung der Romantik mit Goethe. Bei aller offiziellen Bewunderung hatten die Jüngeren von ihm wenig gelernt, wie er seinerseits von Kleist und Hoffmann nichts wissen

wollte; und Brentano hatte ſich ſogar in eine böſe Verdrießlichkeit gegen die „Weimarer Ziererei“ hineingeredet. Jetzt erſt, in Bettinen, wird die Verehrung unſeres größten Dichters lebendige Wirklichkeit.

„Seinem Denkmal“ hat Bettina das ſchönſte ihrer Werke gewidmet: „Goethes Briefwechſel mit einem Kinde“ (1835). Zunächſt iſt das ganz wörtlich zu verſtehen: ſie hatte ein Denkmal des Großen modelliert, deſſen Errichtung ſie zu erleben hoffte; es ſteht jetzt im Weimarer Muſeum. Der Dichter, in heroiſcher Nacktheit, ſitzt auf einem reichverzierten Thronſeſſel, vor ſich die Leier, mit deren Saiten ein Genius ſpielt. Aber dann meinte ſie es auch ſymboliſch: ſein Denkmal im Herzen des Volkes wollte ſie aufbauen. Als einen „Befreier“ wollte der alte Goethe ſich aufgefaßt wiſſen — „Meiſter“ ſei er von niemand geweſen. Aber Befreier dürften ihn die jungen Dichter wohl nennen: „denn ſie ſind an mir gewahr worden, daß, wie der Menſch von innen heraus leben, der Künſtler von innen heraus wirken müſſe, indem er, geberde er ſich wie er will, immer nur ſein Individuum zu Tage fördert.“ Gerade ſo faßt ihn Bettina auf, und ſie zuerſt, und ſie faſt allein: als den Befreier, der uns Mut giebt, von innen heraus zu wirken. Indem ſie um die wenigen Briefe, die ſie mit Goethe wirklich gewechſelt, um die Worte, die ſie bei fünfmaliger Begegnung ausgetauſcht, eine hohe Laube voll blühender Blumen, voll Vogelgeſang und anmutiger Zierate aufbaut, wird er ihr zum Genius der Selbſtbefreiung, löſt er ihr die Zunge für alle Erlebniſſe ihres reichen Herzens. Ebenſo hat ſie dann in zwei anderen Schriften ihre beſte Jugendfreundin und ihren Bruder Clemens in den Mittelpunkt geſtellt: „Die Günderode“ (1840) und „Clemens Brentanos Frühlingskranz“ (1844). Dieſe drei Werke gehören zuſammen, und ſie verbürgen Bettinens Unſterblichkeit. Mit den Briefen ihrer Korreſpondenten geht ſie um wie Arnim und Brentano mit den Volksliedern: ſie erweitert, ſie verändert, ſie ſetzt um, aber immer nur, um den Charakter des Ganzen, wie ſie ihn auffaßt, deſto klarer hervortreten zu laſſen. Die geiſtige Gemeinſchaft zweier hoher Naturen will ſie malen und bildet ſo aus den fingierten Briefen des „Werther“ und des noch viel näher ſtehenden „Hyperion“ und aus wirklichen Briefwechſeln wie dem Goethes mit Schiller eine dritte, ganz originelle und echt romantiſche Art von Briefroman. „Die Günderode war mein Spiegel“, bezeugt ſie ſpäter; „an ihr ließ ich jeden Ton widerhallen und bezeichnete ſie mit meinen

Empfindungen und Eindrücken.“ Freundin oder Freund müſſen ihr helfen, die in ihrer Bruſt gewaltig wogende Empfindung zu löſen. Hat ja doch Jacob Grimm gemeint, der Brief ſei eigentlich überhaupt die den Frauen beſtimmte Litteraturgattung, und was ſie ſchrieben, ſei immer Brief: immer an eine beſtimmte wirkliche Adreſſe gerichtet. Aber auch die Romane und Novellen der jüngeren Romantiker ſind oft verkleidete Briefe: Bettina giebt mutig die Verkleidung auf und ſchreibt wirklich nur dahinquellende Improviſationen für vertraute Freunde, ohne ſie erſt wie Brentano als „Märchen“ oder „Erzählungen“ zu drapieren.

Wirklich einzig ſind jene drei Bücher Bettinens. In ſtetem Umgang mit den dichteriſch angeregteſten Geiſtern ihrer Zeit hat Bettina ſich zur Erfüllung der Forderung herangebildet, die K. Ph. Moritz nach Goethes Italieniſcher Reiſe aus Goethes Ideen und mit ſeinem Beifall formulierte: „Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie ſo weit wie die Natur ſelber ſein, das heißt: die Organiſation muß ſo fein gewebt ſein und ſo unendlich viele Berührungspunkte der allumſtrömenden Natur darbieten, daß gleichſam die äußerſten Enden von allen Verhältniſſen der Natur Raum genug haben.“ Ihr Genie bietet der allumſtrömenden Natur überall Berührungspunkte. Und darauf beruht ihre eigentümliche Kunſt: es iſt die Virtuoſität im Erleben. Wir haben begabte Dichter, die nie etwas erlebt haben; ſo Platen. Das lag an ihnen, nicht an den Dingen. Platen hätte mit Napoleon reden oder in der Schlacht bei Leipzig mitfechten können — ihm wäre es doch kein Erlebnis geworden. Was finden wir denn für Erlebniſſe in ſeinen Dichtungen? Daß der oder jener ſeine Gedichte getadelt hat oder gelobt! Bettinen dagegen wird alles Erlebnis. Sie ſieht einen Regenbogen — und er wird ihr Sinnbild für „den ſeligen Wahn, den ich habe von dir und mir“. Jedes Wort, das Frau Rat ihr von Goethe erzählt, iſt ihr ein Beſitztum; jede Blume, die ſie ſieht, erzählt ihr von anderen großen Mächten, die ihr heilig ſind. Wie Rahels Kraft darin beruht, daß ihr alles neu iſt, ſo Bettinens darin, daß alles ihr vertraut iſt. Und ſo geht ſie durch die reiche Welt wie eine Fee, und jeder Vogel ſpricht mit ihr, und jedes Tier des Feldes hört auf ihre Worte.

Hier finden wir das Bedürfnis der Romantik, fortwährend etwas zu erleben, vereint mit Goethes Kunſt, das einfachſte Ereignis zum Erlebnis umzugeſtalten. Mindeſtens gilt das für ihre blühendſte

Zeit; ſpäter hat ſie wohl auch durch Bizarrerie nachgeholfen; aber in den drei ſchönen Briefbüchern ſtört kaum je dergleichen. Goethe ſah auf ſeiner dritten Schweizerreiſe einen Apfelbaum, mit Epheu umwunden — und daraus entſtand ihm die ſchöne Elegie „Amyntas“. Weder Arnim noch Brentano hätten ein leiſes Wort der Natur ſo aufgefaßt, aber vielleicht Bettina.

Etwas von dieſer Vertrautheit mit der Natur hat auch der größte Lyriker der jüngeren Romantik, Joſeph von Eichendorff (1788—1857). Wie die meiſten Glieder der Romantik verrät auch Eichendorff ſchon in der äußeren Erſcheinung ſeine Eigenart. Arnim und Brentano ſind ebenſo ſchön, wie E. Th. A. Hoffmann und beſonders Zacharias Werner fratzenhaft häßlich ſind; durchgebildete Köpfe voll Geiſt und Leben haben ſie alle. Eichendorff trägt auf hoher Figur den ernſten runden Kopf eines höheren katholiſchen Geiſtlichen; und eine Domherrennatur möchte ich ihn am liebſten nennen, wenn er auch glücklicher Gatte und liebevoller Familienvater geweſen iſt. Frömmigkeit und behaglicher Lebensgenuß, Treue im Amt und eine ſtille Liebe zum ſeligen Hinträumen, entſchiedenſter Standpunkt in Prinzipienfragen bei liebenswürdigſter Verträglichkeit mit den Menſchen — das macht ſo recht das Bild eines jener prächtigen alten Domherren aus, die dem Deutſchland der geiſtlichen Fürſtentümer ſein charakteriſtiſches Gepräge geben halfen. Und Eichendorff iſt immer im Dom, immer im Gottesdienſt, wo er mit ſeiner weithin tönenden Stimme Gott dem Herrn Lieder ſingt. Wohl verſteht er es nicht, wie Bettina, auch das gewöhnliche Leben mit Poeſie zu übergolden; aber wo er poetiſche Stimmung findet, da bemächtigt er ſich ihrer noch intenſiver als ſie: „Selig Herze, das in kühnen Bildern ewig ſich die Schönheit hält.“ Und poetiſche Stimmung findet er überall, wo ſie der Menſch mit ſeinem Lärmen nicht verſcheucht. „Ich aber warf mich in das tiefſte Gras und ſah ſtundenlang zu, wie Wolken über die ſchwüle Gegend wegzogen. Die Gräſer und Blumen ſchwankten leiſe hin und her über mir, als wollten ſie ſeltſame Träume weben, die Bienen dazwiſchen ſo ſommerhaft und in einem fort — ach! das iſt alles wie ein Meer von Stille, in dem das Herz vor Wehmut untergehen möchte!“ Das iſt die Grundſtimmung dieſes geborenen Lyrikers. Freilich ſchließt dieſe ſüße Wehmut auch wieder eine herzliche Fröhlichkeit nicht aus; ſie ſind benachbart in jedem Dichterherzen. Und von weichlichem Thränenrauſch war das ſtarke Herz frei, das ausrief:

Von allen guten Schwingen
Zu brechen durch die Zeit,
Die mächtigſte im Ringen,
Das iſt ein rechtes Leid!

Wo der ſchädliche Lärm des Tages verhallt iſt, da fühlt der Dichter den Hauch Gottes. Ihm ſich einfach hinzugeben — das heißt ihm poetiſche Wahrheit; und weil beſonders Brentano, den er als „poetiſchen Schneider“ verſpottet hat, eigenwillig zuſammenrafft und flickt, darum wird er ihm zum Typus der unwahren Poeſie. Hier nähert ſich alſo die Romantik in folgerechter Entwickelung wieder Goethe und ſeiner Lehre, daß die Gegenſtände nur dann wirken wie ſie ſollen, wenn Auge und Seele rein ſind und ungetrübt von Temperament und Abſicht: „Wenn man ſolch ein reines Gefühl“, ſchrieb Goethe an Frau v. Stein, „mit dem vergleicht, wenn wir uns mühſelig im Kleinen umtreiben, alle Mühe uns geben, ihm ſo viel als möglich zu borgen und aufzuflicken und unſerem Geiſt durch ſeine eigene Kreatur eine Freude und Futter zu geben, ſo ſieht man erſt, wie ein armſelig Behelf es iſt.“

Indem nun Eichendorff aus der romantiſchen Subjektivität den Weg zurück fand zu Goethes Geſetz, die Dinge zu ſehen und zu ſchildern wie ſie ſind, iſt der idealiſtiſche Lyriker ein Erzieher des neueren Realismus geworden. Realiſtiſche Anſchauung hatten Kleiſt und Hoffmann längſt geübt — aber an erdachten, nur im Geiſt geſehenen Bildern. Eichendorff ſchildert wirklich wieder ein Stück Natur, angeſehen durch ſein frommes liebevolles Temperament. Noch übt er die Wiedergabe der Dinge und der Stimmungen nur an Lieblingsgegenſtänden. Eichendorff iſt der Dichter des Abends; wenn der Tag verklungen iſt, dann erſt zeigt ihm die Natur ihr wahres Geſicht. Auch die volle Sonne iſt ihm zu grell; den Mond liebt er, und dann am meiſten, wenn er in einen dunkeln Wald hineinblickt. Dieſe Stoffwahl liegt freilich noch fernab von der „Pleinair-Malerei“ der Goncourt, von Zolas Freude am Tagesgetriebe; und dennoch war zur Eroberung auch des lauten lärmenden Tages dieſer erſte zögernde Schritt vielleicht der ſchwerſte von allen. Die wirkliche Natur abzuzeichnen, wenn auch in beſtimmter Beleuchtung, haben dann jeder in ſeiner Art alle die vielen Schüler Eichendorffs verſucht, Adalbert Stifter wie Theodor Storm und Paul Heyſe wie Carl Buſſe.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Aus dieſer Stimmung und Anſchauung iſt auch die Perle romantiſcher Erzählungskunſt geboren, die allein von Eichendorffs Romanen und Novellen ihn überlebt hat, während ſeine wundervoll melodiſchen und in der Stimmung ſo reinen Gedichte ihre Lebenskraft beſſer als ſeine Epik bewahrt haben — „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1826). Phantaſtiſch iſt das reizende Idyll gewiß, aber wahr iſt es deshalb nicht weniger — wahr wie die „Undine“ Fouqués. Der glückliche Junge, der ſich mit ſeinem fröhlichen Herzen an das Ziel ſeiner Sehnſucht träumt, iſt er minder wahr als der Portier „mit der kurfürſtlichen Naſe“? Daß wir nicht einmal an die Wahrſcheinlichkeit der Vorgänge unſere moderne Kritik anlegen können, ſei nur nebenbei bemerkt. Wie Leonardos Geliebte als Maler Guido verkleidet mit ihm reiſt, ſo liebte z. B. Heinrich v. Kleiſts Schweſter Ulrike wirklich in Mannskleidung aufzutreten; und Wilhelm Waiblinger hat gerade damals (1836) vollends Eichendorffs Taugenichts zum Teil wortwörtlich in die Wirklichkeit überſetzt. Aber dieſe Vorgänge ſind ja doch nur die Marmorſtückchen, die die friſch ſprudelnde Quelle einfaſſen. Die Sehnſucht der Zeit nach Ruhe und äſthetiſcher Kultur, nach Schönheit und Frieden — das vor allem iſt die Wahrheit der Erzählung. Der ſchwärmeriſche Kultus Italiens, für den Goethes Mignon den Ton angegeben hatte, iſt für jene Zeit ebenſo wahr und echt wie die patriotiſche Freude an der heimiſchen „Gemütlichkeit“. Die tiefſte Wahrheit der Erzählung aber liegt in jener Sehnſucht der Menſchenſeele nach einem uns vom Himmel in den Schoß fallenden Glück — „das Wunder“ nennt es Ibſens Nora. —

Glänzende Namen genug drängen ſich hier zuſammen! Und doch iſt es mit dieſer erſtaunlichen Fülle noch nicht genug.

Wie ſchon unter ihnen die beiden Grimm mehr noch der Wiſſenſchaft angehören als der Litteratur, ſo iſt auf jene ganze mächtige Reihe großer Gelehrten zu verweiſen, die den Brüdern Grimm zur Seite die moderne Forſchung in Deutſchland neubegründet oder geſchaffen haben: B. G. Niebuhr (1776—1831), der Stifter der kritiſchen Geſchichtsforſchung; K. Fr. Gauß (1777—1855), der „König der Mathematiker“; Fr. K. v. Savigny (1779—1861), der Begründer der hiſtoriſchen Rechtsſchule; Auguſt Boeckh (1785—1867), der Reformator der Altertumskunde. Nicht nur deshalb ſind ſie hier zu nennen, weil ſie alle Meiſter der Dar-

ſtellung waren, Gauß in lateiniſcher, Boeckh in lateiniſcher und deutſcher Sprache, Niebuhr in ſeinen Geſchichtswerken wie Savigny in ſeiner berühmten Kampfſchrift „vom Beruf unſerer Zeit zur Geſetzgebung“ (1814) — der Zuſammenhang liegt tiefer. Man hat oft gerühmt, wie aus der Romantik die neue Wiſſenſchaft der deutſchen Philologie erwuchs, und wie nicht nur die Brüder Grimm, ſondern auch Ludwig Uhland in jenem Heidelberger Kreiſe die beſtimmende Anregung fanden, in dem ſie mit Arnim, Brentano, Görres, begeiſterten, wenn auch dilettantiſchen Liebhabern des deutſchen Altertums, in innigſter Gemeinſchaft lebten. Das iſt vollkommen zutreffend; aber richtig iſt auch, daß die jüngere Romantik ſelbſt ganz derſelben Wurzel entſtammte, wie die ganze friſch aufblühende Wiſſenſchaft jener Tage. Es iſt eben der neugewonnene Reſpekt vor der Thatſache, es iſt die neue Schätzung der Beobachtung, was hier wie dort wirkt. Niebuhr will los vom Zwang der Tradition und mit eigenen Augen ſehen wie Rahel; Savigny ſetzt den Spekulationen der Naturrechtler das Studium der wirklichen Rechtsentwickelung entgegen, wie Heinrich v. Kleiſt dem abſtrakten Ritterdrama Tiecks die realiſtiſchen Einzelheiten des „Käthchens von Heilbronn“; Boeckh ſtudiert das Altertum an Steinen und Urkunden wie Bettina die Gegenwart an Bäumen und Geſprächen. Eigene Anſchauung iſt für die Neugründung der Wiſſenſchaft wie der Poeſie der Wahlſpruch; daß für die bildenden Künſte dieſe Parole ſich noch nicht durchſetzen konnte, hat ſich ſchwer genug gerächt.

Voll reicher Hoffnung ſchritten die Jungen einher; in prächtiger Blüte ſtanden die reifen Meiſter — „Pandora“! „die Jungfrau von Orleans“! „die Braut von Meſſina“! „Tell“! „Titan“! „die Flegeljahre“! Und zu alledem dürfen wir nicht vergeſſen, daß auch die Vertreter früherer Perioden noch wirkten und Einfluß übten. 1801 erſcheint noch des Populärphiloſophen J. J. Engel (1741—1802) beſte Schrift „Herr Lorenz Stark“, eine gut vorgetragene erziehliche Geſchichte im Stil der Moraliſchen Wochenſchriften; und im gleichen Jahre erlebt noch die alte Lehrdichtung der Haller und Käſtner einen Nachkömmling in der „Urania“ des philoſophiſchen Elegikers Tiedge (1752—1840) den man eine Zeitlang neben Schiller ſtellte! In demſelben Jahre 1805, in dem Arndt die neuen politiſchen Forderungen an das Vaterland ſo nachdrücklich betonte, erhob Goethe mit ſeinem Buch „Winckelmann

und ſein Jahrhundert“ nochmals für das äſthetiſche Ideal des antiken Menſchen die Stimme. Während die Kanonen von Jena um ihn donnerten, ein Jahr vor Fichtes Reden an die deutſche Nation, brachte „der Philoſoph des Jahrhunderts“, G. W. Fr. Hegel (1770—1831), ſeine „Phänomenologie des Geiſtes“ in die Druckerei, ruhig und unbeirrt wie in den Tagen der von aller Politik entfernten Spekulation Kants. Das Jahr 1806 macht vielleicht einen Abſchnitt; aber man wird nicht glauben, daß Napoleon das achtzehnte Jahrhundert habe füſilieren können. Immer noch dauerten ältere Beſtrebungen fort neben den neuen, die wir im Beſitz Deutſchlands um 1800 fanden.

Großes hat dies Jahrzehnt erſtrebt und Vieles erreicht. Ganz neue Stoffe und Klangwelten bringen die Romantiker heran: die Spanier, die altdeutſche Poeſie. Jean Paul, Novalis, Hölderlin lehren der Sprache ganz neue Reize abgewinnen. Bedeutungsvoll tritt der vermehrte Einfluß der Frau hervor: wie die Hauptwerke dieſes Zeitraums faſt alle weibliche Hauptfiguren haben, ſo nehmen auch Karoline, Rahel, Bettina eine Stellung ein wie keine Frau im vorigen Jahrhundert innerhalb unſerer Litteratur; in Frankreich freilich war Frau von Staël (1766—1817) vorangegangen.

Trotz ſo vielen bedeutungsvollen Zügen bleibt das Wichtigſte doch immer der Verſuch, die Kluft zwiſchen der Litteratur der Gebildeten und der des Volks zu überbrücken. Den Charakter echter oder geſuchter Volkstümlichkeit trägt vieles in dieſem Jahrzehnt; dauernd volkstümlich blieben dennoch von größeren Werken faſt nur Dichtungen der Älteren: der „Fauſt“, der „Cid“, der „Tell“ und Schillers andere klaſſiſche Dramen, daneben Hebel und Zſchokke und allenfalls das „Käthchen von Heilbronn“. Aber wie wenige Jahrzehnte haben dem Schatz der eigentlichen Nationallitteratur mehr Stücke beigefügt! Und dann arbeitet unter der Decke die Thätigkeit der Romantik für die Anerkennung von Goethes Einzigkeit; die Volksmärchen werden den „Gebildeten“, ferne Naturanſichten den Ungelehrten gewonnen. Das breite Fundament war gelegt, auf dem ein Jahrhundert weiter bauen konnte; und ſo ſtark war die Arbeit geweſen, daß im nächſten Jahrzehnt eine ſichtbare Ermattung eintreten mußte.

Zweites Kapitel.

1810—1820.

Das Jahrzehnt 1810—1820 hat in weltgeſchichtlicher Hinſicht die Befreiungskriege zum Mittelpunkt; und dürften wir die Decennien 1797—1806, 1807—1816 abteilen, was auch litterarhiſtoriſch manches für ſich hätte, ſo würde dieſer Abſchnitt mit dem Ausklingen der großen Kämpfe ſeinen natürlichen Abſchluß finden. Denn ſchon 1817 ſetzt mit dem Wartburgfeſt der neue Befreiungskampf, der um freiere Geſtaltung der inneren Staatsform, wirkungsvoll ein. In kulturhiſtoriſcher Hinſicht trennt nichts dies Jahrzehnt von dem vorigen; erſt nach 1820 beginnen Dampfmaſchine und Eiſenbahn Deutſchland in das Netz der neuen Induſtrieſtaaten hineinzuziehen, beginnen die ſüddeutſchen Parlamente das öffentliche Leben Deutſchlands dem fortgeſchrittener Staaten näher zu bringen, und erſt 1834 geſchah mit dem „Zollverein“ ein großer Schritt zur wirklichen Einigung des „Deutſchen Bundes“. Noch war das Leben einfach und ſtill, das Theater faſt die einzige Gelegenheit zu größeren Verſammlungen und faſt der einzige Gegenſtand weitere Kreiſe umſpannender Diskuſſionen. Man fing allmählich an, über das ſtarke Eindringen der Muſik in die Geſellſchaft zu klagen, das z. B. Immermann der geſelligen Unterhaltung, Tieck der Geſelligkeit überhaupt gefährlich hielt; aber gerade die Muſik ſchuf neue Berührungen und erwies ſich für die Lyrik neu belebend, ſeit 1805 der Schweizer Hans Georg Nägeli mit ſeinem „Singinſtitut“ den Männergeſang zu friſcher Blüte erweckt hatte. Die bildenden Künſte ſtanden auf ziemlich tiefer Stufe trotz vielfacher Bemühungen und erhielten erſt einen neuen Anſtoß, ſeit 1817 König Ludwig von Bayern, damals noch Kronprinz, in Rom mit Cornelius und den Nazarenern fruchtbare Verbindungen angeknüpft hatte. Vor allem ſtand aber die Kunſt abſeits vom Leben, nur in ihrer alten Tradition be-

harrend. Das Kunſtgewerbe war ſo tief geſunken wie nie, wovon ſchon die klägliche Ausſtattung der Bücher zeigt; denn Buchdruck und Bucheinband ſind ein untrüglicher Gradmeſſer für das Kunſtbedürfnis des täglichen Lebens. Die Hauptfreude der angeregteren Naturen war noch immer neben eifriger Lektüre Geſpräch und Briefwechſel; Salons wie den der Rahel in Berlin mußte jeder beſuchen, der ſich als Glied der geiſtigen Ariſtokratie fühlte. Und das Beſtehen einer ſolchen wurde noch unbedingt anerkannt. Prinz Louis Ferdinand, der ritterliche Held, der bei Saalfeld fiel, hatte in Rahels Haus verkehrt; die Staatsmänner und Adeligen fuhren fort, dort ein- und auszugehen.

Als ein neuer Zug im Leben iſt etwa das Zunehmen der Reiſen zu erwähnen. Regelmäßige Badereiſen fangen an Mode zu werden; aber auch große Forſchungsreiſen wie die Chamiſſos (1815—1818) folgen auf Humboldts bahnbrechendes Beiſpiel, und in dem Fürſten Pückler tritt der erſte „Weltenbummler“ großen Stils auf. Daß man von der Reiſe ausführliche Schilderungen in die Heimat ſchickt, verſteht ſich von ſelbſt; aber ſie zu veröffentlichen, wird erſt ſeit 1830 üblich. Innerhalb Deutſchlands reiſt man aber noch merkwürdig wenig; Schwaben iſt den Berlinern und Berlin den Schwaben noch ein mythiſcher Begriff; Öſterreich aber fühlte ſich zum „Reich“ in viel ſchärferem Gegenſatz als nach 1866. Hingegen ſtehen ſich die Berufsſtände noch nicht ſo ſchroff gegenüber wie ſpäter, als die politiſche Bewegung das Bürgertum in Feindſchaft zu Beamtentum und Offizierkorps brachte. Der Begriff der geiſtigen Ariſtokratie ſteht eben noch über Rang- und Klaſſenunterſchieden. Daß ein hoher Beamter wie Philipp Joſeph von Rehfues (1779—1843), der erſte Kurator der Univerſität Bonn, zugleich ein hervorragender Schriftſteller iſt — wir verdanken ihm den oft etwas breiten, aber in Landſchafts- und Charakterzeichnung glänzenden hiſtoriſchen Roman „Scipio Cicala“ (1832) — war damals ſo wenig eine auffallende Erſcheinung, wie daß ein preußiſcher General ſich darauf freut, im Feldzug die Gegend zu ſehen, in der Thümmels „Reiſen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ ſpielen.

In litterariſcher Hinſicht bedeutet dies Jahrzehnt faſt ganz einen Stillſtand. Hervorragende Perſönlichkeiten fehlen nicht, aber Eroberer auf dem Gebiete der Kunſt ſind ſelten.

Adelbert von Chamiſſo (1781—1838) hat in ſeinem be-

rühmteſten Werk „Peter Schlemihl“ (1814) nur Fouqués Kunſt der Märchenpſychologie und der anſchaulichen Schilderung des Unmöglichen erneut, allerdings in glänzendſter Weiſe — ich erinnere nur an die vielgerühmte Scene, in der der verkaufte Schatten aufgerollt wird. Seine Balladen bleiben mit ihrem Aufſuchen grauſiger Effekte im Bann der Romantik: ein Sohn muß ſeine ganze Familie hinrichten, und ein Vater erſchießt ſeinen Knaben; Kinder werden in der Wiege vertauſcht; ein Künſtler ſchlägt ſein Modell ans Kreuz. Daneben laſſen ſich allerdings auch einfachere Töne hören: in kleinen Cyklen oder einzelnen Gedichten ſchildert er Kämpfe und Leiden eines Schuljungen; einen einfachen Lebenslauf voll Liebe, Freude und Wehmut; die Erinnerung an ſeine Kindheit; ſogar eine alte Waſchfrau. Kleine Romane von typiſchem Charakter entſtehen — „Thränen“, „Frauen-Liebe und -Leben“; „Lebens-Lieder und -Bilder“; „Die Blinde“; „Drei Sonnen“ — herzlich, rührend; mit Unrecht tadelt man heut die hiſtoriſch berechtigte Weichheit in der Darſtellung der Liebe, der unbedingten Hingabe des Mädchens. Aber auf weitere Zeiträume hat doch Chamiſſo nur mit ſeinen politiſchen Gedichten gewirkt. Hier war er ein Neuerer — für Deutſchland. Uhland ging ihm voran, aber faſt durchweg mit ſchwerem, feierlichem Vortrag; das kecke politiſche Lied lernte Chamiſſo von Béranger (1780—1857), der ſeit 1815 mit ſeinen Geſängen — den letzten ſangbaren Liedern, die Frankreich hervorgebracht hat — überall Widerhall fand. Die Leichtigkeit ihres Fluſſes, die raſche und ſichere Zeichnung der Figuren, der wirkſame Refrain, der einer ganzen Verſammlung demonſtratives Einſtimmen ermöglichte, und vor allem die politiſche Stimmung, oppoſitionell und reaktionär, witzig und ſentimental zugleich — das mußte in dieſer Zeit weit über Frankreichs Grenzen zünden. Noch Herwegh iſt durch und durch ein Schüler Bérangers, dem er beſonders ſeine wirkungsvollen Kehrzeilen abgelernt hat. Mit großer Luſt überſetzte Chamiſſo Gedichte Bérangers, mit ihm ein anderer adliger Dichter: Franz von Gaudy (1800—1840), ein talentvoller Liederſänger und witziger Coupletdichter. Aber hinter Gaudys Scherz vermißte man den Ernſt, den der Deutſche mit Recht gerade hier fordert. Deshalb haben Uhland und Chamiſſo als politiſche Dichter ſo ſtark Schule gemacht. Bei Chamiſſo kam noch hinzu, daß die ſociale Polemik ſtark mit hineinklang (ſchreiend in „Der Bettler und ſein Hund“, ſymboliſch verdeckt z. B. in

„Vergeltung"). Mit einem Schlag war der geborene Franzose der volkstümlichste Dichter Deutschlands geworden. Als er zu einem neuen Musenalmanach (1833—1838) schreitet, finden sich alle bedeutenden Namen ein: Goethe selbst, A. W. Schlegel, Fouqué, Eichendorff, Rückert, Arndt; und nebeneinander, freilich nur auf kurze Zeit, die Schwaben: Uhland, Kerner, und ihre österreichischen Freunde Lenau und Anastasius Grün — und Heinrich Heine, den Chamisso eigentlich erst entdeckt hat. Dazu kommen die Jüngsten: Immermann, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, später Gaudy. Zum erstenmal war die ganze lebendige Lyrik Deutschlands vereinigt. Freilich schon 1836 bringt der Streit zwischen Heine und den Schwaben die in Deutschland unvermeidliche Spaltung hervor; Chamisso aber blieb beiden Teilen der verehrte Führer. Und als ein glücklicher Liebling seines Volkes ist er, dankbar für so viel Liebe, am 21. August 1838 gestorben. Vielleicht nur noch einem deutschen Lyriker war es vergönnt, so wie er in dem Bewußtsein, „geliebt zu sein von seinem Volke", dahinzugehen: Freiligrath, zu dessen ersten Gönnern auch wieder Chamisso gehörte.

Nicht mit Unrecht ward Chamissos „Peter Schlemihl" weltberühmt. Bei deutschen Träumern, englischen Realisten und französischen Psychologen machte er sein Glück. Er war nicht nur künstlerisch ein Meisterwerk, er besaß auch symbolische Bedeutung.

Dem guten Schlemihl fehlt etwas — „das Solide", hat man wohl gemeint. Mehr noch als auf die Märchenfigur trifft das auf die Autoren jener Jahrgänge zu. Varnhagen v. Ense (1785—1858), der Mann des künstlichen „Goethischen Deutsch", der Virtuos des Belauschens und Aufzeichnens und Nachschreibens, Rahels sonderbarer Gatte, wirft dann erst recht keinen Schatten. Und vollends fehlt das Solide dem leibhaften Weltdurchbummler mit den litterarischen Siebenmeilenstiefeln: dem Fürsten Pückler (1785—1871). Was Jean Paul in seinen Romanen darzustellen liebte, Verbrüderung von Kunst und Natur zu einem höheren Landschaftsbild, das suchte der reiche Erbe aus der Lausitz an dem Park seiner Standesherrschaft Muskau zu erfüllen. Es wurde auch erreicht; aber das große Vermögen des Grafen — Fürst wurde er erst 1822 — ging darüber in die Brüche. Rasch entschlossen ließ er sich von seiner Gemahlin, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, scheiden, um in England eine reiche Frau zu suchen; seine Gattin, mit der er zeitlebens in herzlichem Einvernehmen blieb,

war einverſtanden. Als der Plan mißglückte, heirateten ſie ſich von neuem. 1846 verkaufte er Muskau und ſchuf in Branitz bei Kottbus wiederum großartige Parkanlagen. Dazwiſchen ging er in der Welt ſpazieren; in Mehemet Alis Reich machte er es ſich ſo bequem wie in England. Als der Krieg mit Frankreich ausbrach, wollte der Sechsundachtzigjährige mitziehen; der ſchöne Greis mit dem vollen ſchneeweißen Bart war noch ſo rüſtig, wie der bildſchöne Jüngling geweſen war, als er die Welt durchwanderte.

Pückler wirkte vor allem durch ſeine Perſönlichkeit. Ein Byron war er zwar nicht, ſo gern er auch den großen engliſchen Lord kopierte, der damals Europa bezauberte und, wie Pückler, ſogar die Paſchas eroberte. Lord Byron (1788—1824) war ein großer Dichter; Pückler war weder groß noch ein Dichter. Aber er beſaß eine wunderbare Friſche der Wahrnehmung, die durch einen geſucht blaſierten Ton des Vortrags noch pikanter wurde. Als er 1830 ſeine „Briefe eines Verſtorbenen“ herausgab, entzückte er die ganze Leſewelt. Der Erfolg von Sternes „Empfindſamer Reiſe“ (1765) ſchien ſich zu erneuen; es regnete wieder Reiſebilder. Mehr aber als die kosmopolitiſchen Reiſebriefe und die geiſtreichen Reflexionen machte der Autor Eindruck. Für das „junge Deutſchland“ ward die charakteriſtiſche Figur Pücklers das ſtehende Modell ihres nie fehlenden „geiſtreichen Edelmannes“; für Herwegh ward „der Verſtorbene“ der Typus des hochmütigen Ariſtokraten, gegen den die „Lieder eines Lebendigen“ ſich mit pathetiſchem Proteſt wandten.

Pückler ſtellt neben Bettina den Übergang von der jüngeren Romantik zum jungen Deutſchland dar. In der Proſa lag die Hoffnung der Zeit, wie die Theoretiker auch bald erkannten. In der Geſamtentwickelung unſerer Litteratur bilden nicht wenige liebenswürdige, zum Teil auch hervorragende Lyriker der nächſten Jahre doch nur eine Epiſode. Wer konnte Juſtinus Kerner (1786—1862) ſeine ſeltene Kunſt ablernen: die, Poeſie zu leben? Der ſchwerfällige Mann, der ſelbſt im Scherz ſein breites, welkes Geſicht mit der Kürbispflanze verglich, ſah trotz dem Glanz ſeiner kranken Augen ſo wenig faſt wie Uhland einer „idealen Dichtergeſtalt“ ähnlich; viel eher erinnerte ſein Kopf wie der ſchwere Körper an W. v. Humboldts geiſtreiches Altweibergeſicht. Aber in dieſem Manne lebte und webte nichts als Poeſie. Da hauſte er in einem maleriſchen Gebäude unterhalb der Weibertreu, von Blumen umſponnen, von Vögeln umſungen, im Garten ein Turm,

in dem es ſpukte; und eine unendliche Gaſtfreundſchaft zog von allen Ecken Deutſchlands Gäſte in das berühmte Kernerhaus, den ſtillen Uhland und den lebhaften Freiligrath, den liebenswürdigen Mörike und den prätentiöſen Lenau, Auerbach und Julius Moſen, Varnhagen und Anaſtaſius Grün, dazu Prinzen und heimatloſe Polen, den Gründer des Deutſchkatholizismus Ronge und den Biſchof von Rottenburg. Da wurde der Dichter der Griechenlieder mit einer griechiſchen Fahne begrüßt; da ſah Geibel Geiſter an ſeinem Bett, und Theobald, der Sohn Kerners, trug dem Oberſt Guſtavſon, dem entthronten König von Schweden, den Ranzen nach. Kerners Gattin, das „Rickele", machte es anſpruchslos behaglich, und wenn Vater und Sohn eine Pfannekuchenreiſe durch Weinsberg gemacht hatten, kamen ſie doch ſchließlich zu dem Urteil, die Mutter backe die beſten. Oft reichte der Platz kaum, wie einſt in Eutin bei J. H. Voß, wenn ſeine prächtige Erneſtine die Gäſte auf die Folianten des Schulmeiſters ſetzen mußte; aber nie ging die Stimmung aus. Liebe und Wohlwollen, Naturfreude und heiterer Ernſt erfüllten hier jeden Tag mit neuer Poeſie.

Und ſo iſt es nicht zu verwundern, daß Kerner dieſe Poeſie der Lebensſtimmung genügte und ihre Ausprägung ihm kaum der Mühe wert ſchien. Wie er die Liebesbriefe, die er ſeinem geliebten Rickele ſchrieb, mit läſſiger, metriſcher Umformung in die Gedichte von Andreas an Anna verwandelt hat, ſo war eigentlich all ſeine Dichtung nur ein ſorgloſes Ausſprechen tief gefühlter Empfindungen in bequemſter Form.

Das war nun ein übles Beiſpiel für die „ſchwäbiſche Schule". Zwar wollten die Dichter, die man dahin rechnet, von dieſer Benennung nichts hören; nur die Natur ſei ihre Meiſterin. Dennoch wird es wohl dabei bleiben, daß man von dieſer Schule ſpricht. Die perſönlichen Beziehungen, das Heimatsgefühl, die gemeinſame Ablehnung fremder Tendenzen, wie vor allem der des „jungen Deutſchlands", das bindet die Gruppe zuſammen. Uhland gehört nicht ganz zu ihr; er wächſt aus ihr heraus wie der Palmbaum aus dem Treibhaus. Aber Guſtav Schwab (1792—1850) iſt ganz gewiß ein „Schüler" Uhlands und Kerners. Er iſt eine liebenswürdig wohlwollende Natur, was ſie faſt alle ſind; er iſt ein allzu produktiver Reimer, was mehrere von ihnen ſind; er beſitzt nicht das geringſte Verſtändnis für die innere Form der Ballade, was alle die kleinen Dichter der Gruppe von Uhland und Kerner

unterſcheidet. Dieſe beiden faſſen kurz und knapp das Weſentliche zuſammen; ſelbſt Kerner nimmt ſich in „Kaiſer Rudolfs Ritt zum Grabe“ oder dem „Reichſten Fürſt“ zuſammen. So erwächſt dann, was allein der Ballade ein Recht giebt, zu exiſtieren: der einheitliche Ausdruck eines beſtimmten hiſtoriſchen „Zuſtandes“, wie Goethe ſagen würde. Die Thaten Eberhards im Barte oder Richards Ohnefurcht haben ihre eigene Atmoſphäre; die muß der Dichter mit ihrem Lokalkolorit wiedergeben, hier ſchwäbiſch-behaglich bis in den blutigen Kampf hinein, hier voll kalten Humors. Dieſe Eigenfärbung beſitzen die Balladen der kleineren nie; und deshalb ſind es immer nur verſifizierte Anekdoten. Es können einmal ganz gut vorgetragene Anekdoten ſein, wie der „Ritt über den Bodenſee“, oder, leider viel öfter, tödlich langweilige wie der „Vogt von Hornberg“; rechte Balladen, wie Goethe, Bürger und Uhland ſie gedichtet haben, werden es nie. — Der typiſche Dichter der ſchwäbiſchen Schule iſt Karl Mayer (1786—1870), in kleinen Naturbildern ein wirklicher Meiſter, auch als Darſteller Uhlands den eifrigen Biographen Schwab übertreffend; und doch von Heines Spott in ſeinem „Schwabenſpiegel“ nicht ganz mit Unrecht getroffen: ſeine Poeſie verliert ſich wirklich leicht ins Kleinliche und „beſingt Maikäfer“. Auch Guſtav Pfizer (1807—1890), dem Heine freilich allzu übel mitgeſpielt hat, iſt unſelbſtändig, mag er nun wie Kerner ſeine Gedichte mit „Totenkleid“ und „Sarg“ endigen oder ſich an Schiller anlehnen („Verſchiedene Bahnen“). Zu ſolcher Abhängigkeit von den nächſten Vorbildern bringt Graf Alexander von Württemberg (1801—1844) noch eine metriſche Unkunſt, die Kerners Läſſigkeit zum Prinzip erhebt; im übrigen bildet er mit ſeiner Melancholie, die nichts von Kerners durch chriſtliche Hoffnung gefeſtigter Ruhe hat, den Übergang von der ſchwäbiſchen Schule zu Lenau.

Gewiſſe Formeln und Symbole ſind dieſer Gruppe wie Handwerkszeichen gemein; zwar nicht die berüchtigten „Gelbveigelein“, die höchſtens bei Mayer begegnen, wohl aber Ring und Trinkglas. Sie ſpielen damit nicht bloß in Verſen. Als Alexander v. Württemberg einmal einen Ring im Bade verlor, meinte er ernſtlich, die Nixe habe ihn geholt, nun müſſe er ſterben. Und richtig, ſetzt ſein Biograph hinzu — zwanzig Jahre ſpäter iſt er in Wildbad geſtorben!

Hoch erhebt ſich über dieſe kleinen Talente, die im Grunde immer Dilettanten blieben, der „Klaſſiker der Romantik“: Uhland.

Aber Ludwig Uhland (1787—1862) ſelbſt iſt ein Vollender, kein Neuerer, kein Eroberer. Seine politiſchen Gedichte könnten ihm dieſen Rang noch am erſten ſichern; aber ihre Zahl verſchwindet neben der der Balladen und anderer, zumeiſt lyriſch-epiſcher Dichtungen. Eine ungemeine Klarheit zeichnet dieſe aus. Es giebt vielleicht keinen zweiten Dichter, bei dem ſo verſchwindend ſelten ein unreiner Ton begegnet. Die Form widerſtreitet bei Uhland nie dem Inhalt, wie ſo oft bei Chamiſſos Terzinen und Rückerts Versgebäuden; für das „Ethos“ jedes einzelnen Metrums hat der Dichter ein feines Ohr. Uns will manchmal freilich alles zu klar und korrekt erſcheinen. Wir wiſſen, wie ſorglich der Dichter feilte und feilte, wie unermüdlich er ein Gedicht wie „Ver Sacrum“ umgoß; hat er doch ſelbſt ſeine berühmte Kaiſerrede in der Paulskirche („es wird kein Haupt mehr leuchten über Deutſchland, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratiſchen Öls geſalbt iſt“) wieder und wieder umgeſchrieben, ja keinen Brief ohne Entwurf abgeſandt! Dieſe reine, klare, reſtloſe Durcharbeitung lag aber in ſeiner ganzen Natur; ſie iſt deshalb ſein Recht, wie die Technik des Beato Angelio das Recht des frommen Malers war.

Dann aber: bei aller „Reinlichkeit“ der Umriſſe hat doch jedes Bild ſeine individuelle Atmoſphäre, wie ein Gemälde von Moritz von Schwind. Jedes einzelne der kleinen epigrammatiſchen Frühlingslieder — eine beſonders von Karl Mayer kultivierte Specialität der Schule — zeichnet eine andere Frühlingsſtimmung. Das innig bewegte Wanderlied „Heimkehr“ malt die Empfindungen des ungeduldig Zurückkehrenden mit einer Kraft, die man dem Dichter der ſpielenden „Einkehr“ kaum zutrauen würde. Ein Augenblicksbild wie „Schlimme Nachbarſchaft“ könnte Goethe nicht lebendiger mit dem Gehalt des individuellen Moments erfüllen. Und die Balladen gar! die bieder-heitere „Schwäbiſche Kunde“ und die klirrende und blitzende Königin der Uhlandſchen Balladen: „Taillefer“! Iſt es etwa ein Zufall, daß neben Heines Lorelei gerade der „Gute Kamerad“ und „Der Wirtin Töchterlein“ zu Volksliedern geworden ſind? Uhland hat eben den alten Volksliedern ihren Aufbau abgelauſcht und getreu wiedergegeben, was er gehört hatte.

Der poetiſche Horizont Uhlands iſt kein weiter. Ihm iſt es nur wohl auf dem Boden ſeiner Heimat — und ſeiner Studien:

Nie erſchöpf' ich dieſe Wege,
Nie ergründ' ich dieſes Thal,
Und die altbetretnen Stege
Rühren neu mich jedesmal.

Neue Wege hat er deshalb nicht eröffnet. Er blieb ein hohes Vorbild reifer Kunſt, einer jener Fürſten im Reich der Dichtung, die ihr Herrſchaftsgebiet nicht vergrößern, es aber im Segen verwalten und ausſchmücken.

Und doch iſt er unter den Sängern der Freiheitskriege nach Kleiſt der dichteriſch bedeutendſte. Arndt war ein dichtender Proſaiker, Rückert nur zu oft — ein dichtender Philolog. Max v. Schenkendorf (1783—1817) rührt durch den Zauber ſeiner herzlichen Frömmigkeit, ſeiner Sehnſucht nach dem alten Reich, das er ſich ganz romantiſch ausmalt. Aber ſeine Reime ſind oft trivial, ſeine Verſe haben zumeiſt einen blechernen Klang; ſein poetiſcher Atem iſt nicht ſtark, und er muß ihm, wie Arndt, durch ſyſtematiſche Einteilung zu Hilfe kommen und etwa ziemlich trocken die deutſchen Städte katalogiſieren. — In noch höherem Grade hat bei Theodor Körner (1791—1813) die Perſönlichkeit und das Leben erſetzt, was ſeine Muſe ihm nicht gegeben hatte. Mit Recht ehrt das Volk ihn als ſeinen Liebling; die Litteraturgeſchichte darf ſich von dem Glanze ſeines Heldentodes nicht blenden laſſen. Man thut Körner kein Unrecht, wenn man ihn als das Ideal des dichteriſchen Dilettanten bezeichnet. Der Sohn von Schillers beſtem Freund und Berater, dem klugen Kritiker und tüchtigen Staatsmann Chriſtian Gottfried Körner (1756—1831), wuchs in einer Atmoſphäre auf, die ſein liebenswürdiges Talent reizen mußte, ſich in Nachahmungen Schillerſcher Töne zu verſuchen. Seine Jugendgedichte, die „Knoſpen“ (1810), entbehren jeder Individualität, ſeine Luſtſpiele ſind hübſche Liebhaberarbeit, und der „Zriny“ (1812) iſt nicht umſonſt ein Liebling der Dilettantenbühnen, deren Mitſpieler die eigene Unreife neben der eigenen Hingabe in dieſem Echo Schillerſcher Klänge finden. Der „Zriny“ fand einen Beifall, der für Körners noch ſehr der Vertiefung bedürftige Poeſie nur gefährlich werden konnte; der junge Dichter tritt zu dem Wiener Burgtheater in ein offizielles Verhältnis, verlobt ſich mit einer reizenden Schauſpielerin (ſie iſt dann nach ſeinem Tode die Gattin eines auch wiſſenſchaftlich verdienten Beamten und die Mutter des ausgezeichneten öſterreichiſchen

Hiſtorikers Alfred v. Arneth geworden) und ſcheint ſeine Entwickelung für abgeſchloſſen zu halten. „Da kommt das Schickſal — rauh und kalt faßt es des Freundes zärtliche Geſtalt und wirft ihn unter den Hufſchlag ſeiner Pferde.“ Und doch war es ſein höheres Glück. Der Aufruf des Königs traf den jungen Hoftheaterdichter; wie ſehr auch Goethe grollen mochte — ihm war es ſelbſtverſtändlich, in Lützows Freikorps zu treten. Und nun, in den wenigen Monaten, die ihm noch gegönnt waren, verfaßt er die Gedichte, die ſein Vater mit dem Titel „Leier und Schwert“ (1814) herausgab. Vor dem Feinde ſind ſie entſtanden; der „Abſchied vom Leben“ ward verfaßt, als er ſchwer verwundet in einem Holze lag; das „Schwertlied“ hat er wenige Stunden vor dem Tode ins Taſchenbuch geſchrieben. Das giebt ihnen das Packende der gehobenen Stimmung. Goethe meinte, Kriegslieder ſchreiben und im Zimmer ſitzen, das ſei nichts; „aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorpoſten wiehern hört“ — ſo ſolle man ſie dichten. Aber in Wirklichkeit ſchließt der Kriegslärm die Poeſie ſonſt aus. Und dieſer friſche, kampffröhliche Ton, den der tapfere Reiter anſtimmt, dieſer Ernſt des patriotiſchen Kampfes wird nun noch durch den ſchönſten Heldentod beſiegelt. Am 26. Auguſt 1813 fällt Theodor Körner bei Gadebuſch in Mecklenburg. Man hat die Freikorps „die Poeſie des Heeres“ genannt; Körner wiederum iſt die Seele dieſer Poeſie. Das blaſſe ſchmale Geſicht mit dem lockigen Haar und dem kurzen Schnurrbart erhält nun die Weihe des frühen Todes; der Dichter, der ſein Wort mit ſeinem Leben eingelöſt hat, wird der Nation zum Vertreter ihrer begeiſterten Heldenjugend überhaupt. Dieſe Gefühle klingen mit, wenn wir „Lützows wilde verwegene Jagd“ ſingen, wenn uns ſeine Gedichte unmittelbarer als die eines andern in jene großen Tage hineinverſetzen. Der Jünger Schillers, der fürs Vaterland ſang und fiel, iſt er der Genius der Befreiungskriege geworden. Sein Leben ward zum Gedicht, ſeine Geſtalt vom poetiſchen Zauber umwoben; und mehr hat dieſe Geſtalt für die Erhebung des Vaterlandes nach Elba gethan, als alle Geſänge, mögen ſie noch ſo vollendet und originell geweſen ſein. Und ſo hatte er es ſich gewünſcht, der Glückliche:

Soll ich in der Proſa ſterben?
Poeſie, du Flammenquell,
Brich nur los mit leuchtendem Verderben,
Aber ſchnell!

Kein so glückliches Los ist einem Freiheitskämpfer anderer Art gefallen; aber litterarisch hat er ungleich stärkere Spuren hinterlassen. Ludwig Börne (1786—1837) ist immer im Krieg, immer auf Vorposten oder im Scharmützel. Freilich hat der Kampf gegen politische Machthaber und Parteien nichts von der Poesie des Krieges; freilich entbehrt der Parteimann, der sich für seine Sache opfert, das erhebende Gefühl, eins zu sein mit der Nation, das höchstens ein besonders erregter Moment einem politischen Parteidichter wie Uhland gewähren konnte. In Börnes heißer Sehnsucht nach einem freien Vaterland, in seinem Verlangen nach politischen „Thaten" lag alles, was er von Poesie besaß. Heraus aus dem trüben Zustand politischen Elends! Rettende Thaten, und sei es Mord und Brand! „Poesie, du Flammenquell, brich nur los mit leuchtendem Verderben!"

Die beständige Aufregung seiner ganz auf ein Ziel gerichteten Seele ließ ihn zu ernster Arbeit, zu stetiger Entwickelung nicht kommen. Dilettantisch ist trotz allem Geist die willkürlich hin- und herfahrende Theaterkritik; die lustigen, aber zu lang ausgesponnenen Humoresken vom Eßkünstler, vom Narren im Weißen Schwan, und selbst die beste, die Monographie der deutschen Postschnecke, sind Liebhaberarbeiten so gut wie Körners „Nachtwächter" und „Vetter aus Bremen"; die berühmte Denkrede auf Jean Paul (1825) ist der begeisterte Herzenserguß eines völlig ungeübten Redners. Erst Paris sollte Börne auf die Höhe seiner Begabung führen. Dorthin siedelte er 1830 über, um auf dem Boden zu leben, wo endlich eine „That" geschehen war, die Juli-Revolution. Er schulte sich an der Gewandtheit der französischen Presse. Er lernte von dem unvergleichlichen Pamphletisten Paul Louis Courier (1772—1825), der von 1819 an den Kampf gegen den „weißen Schrecken", gegen den legitimistischen Terrorismus fast allein geführt hatte. Aber freilich entfremdete er sich auch immer mehr von deutscher Art; freilich verbiß er sich immer blinder in einen abstrakten Radikalismus; freilich glaubte er die Dosen seines zornigen Scheltens, mit dem er das nagende Gefühl seiner politischen Ohnmacht übertäubte, immer noch verstärken zu müssen. Seine „Briefe aus Paris" (1830—33) haben daher mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Das „Junge Deutschland", das an ihnen den Journalismus studiert hat, gewöhnte sich an das unmäßige Schimpfen, das bei Börne zwar nicht berechtigt, aber doch (wie bei Schopenhauer) psychologisch

motiviert war; gewöhnte ſich daran, bei aller Unreife den radikalen Kritiker, den überweiſen Erzieher, den endgültigen Richter zu ſpielen; und, was das Ärgſte war, es gewöhnte ſich das bißchen Reſpekt vor großen Männern ab, das Gutzkow und ſeine Freunde noch von der Schule mitgebracht hatten.

Das wütende Anſtürmen gegen Goethe iſt Börnes größte Sünde. Die häßlichen Worte, zu denen er ſich nur zu oft gegen ſein Vaterland hinreißen ließ, ſind viel eher zu verzeihen; denn es ſind Ausbrüche enttäuſchter, empörter Liebe. Aber die Beſchimpfungen Goethes vertragen keine ſolche Entſchuldigung. Gewiß, es war ein Gegenſatz der Weltanſchauungen, nicht der Perſonen. Nur hätte dem radikalen Politiker denn doch einmal aufdämmern müſſen, daß auch Goethe ein „Befreier“ war und nach eigenem Zeugnis wie Luther und Hutten gegen mancherlei Obſkuranten zu fechten hatte; nur hätte er doch einmal fühlen müſſen, daß eine ſolche Majeſtät wie Goethe den Ton nicht verträgt, der manchem kleinen Gernegroß von Machthaber gegenüber verzeihlich war!

Eine Streiternatur wie Börne, aber freilich für ganz andere Ideale, leidenſchaftlich, unbelehrbar, einſam wie er ſteht Arthur Schopenhauer (1788—1860) da. Der eigentliche Philoſoph der Romantik — denn Schelling iſt vielmehr ein romantiſcher Philoſoph als ein Philoſoph der Romantik zu nennen — zieht er hinter den Romantikern her wie die Reue hinter der That; und es iſt eine zornige, ungebärdige Reue, die alle Weltſchöpfungsträume und alle Welten mit Groll, ja mit Ekel von ſich wirft.

Wie eng Schopenhauers philoſophiſches Syſtem mit dem ganzen Geiſt der Romantik zuſammenhängt, iſt hier nicht zu zeigen. Einige Punkte ſpringen ja ohne weiteres ins Auge: die Überzeugung, dieſe Welt ſei nur ein Schattenſpiel, das mit ſeiner Buntheit eine tiefere Einheit verdeckt; die Begeiſterung für das Genie und den Heiligen, für die Künſte und insbeſondere für die Muſik, die das Weltgeheimnis am unmittelbarſten ausſpreche; die Abwehr hergebrachter Morallehren; die Schwärmerei für Indien; der heftige Widerſpruch gegen die Gegenwart, ihre Wiſſenſchaft, ihre Litteratur. Hier wurzelt denn auch Schopenhauers wilder Haß gegen die „Philoſophieprofeſſoren“, ſein überſchäumender Grimm gegen Fichte, Schelling, Hegel.

Schopenhauer hat aber nicht nur als Philoſoph, ſondern auch als Stiliſt in die Entwickelung unſerer Litteratur eingegriffen. Den

Philoſophen des Altertums, ja noch des Mittelalters, und wieder einem Bacon, Descartes, Spinoza war die Ausarbeitung ihres Syſtems zu der runden klaren Vollkommenheit eines überſichtlichen Mikrokosmus ſelbſtverſtändlich geweſen. Aber bei uns hatte dafür höchſtens noch Leibniz eine Empfindung. Schelling behandelte die Sprache, nach Scherers Ausdruck, „mit einer dunklen Anmut", Hegel „mit vollendeter Barbarei". Schopenhauer gab der Kunſt der Darſtellung endlich wieder ihr Recht, und er färbte ihre Klarheit zugleich mit einer lebhaften Subjektivität, die bei Dühring und Nietzſche fruchtbar weiter wirkte.

Keine bedeutende Perſönlichkeit, aber als Typus kaum minder charakteriſtiſch als Schopenhauer, tritt neben den harten Peſſimiſten ein ſüßlich-weicher Optimiſt.

Ernſt Schulze, der Dichter der „Bezauberten Roſe", iſt in ſeiner Dichtung dem Abgott ſeiner Jugend, Wieland, immer treu geblieben. Und dennoch banden ihn unentrinnbare Feſſeln an die Romantik. In dem Vorwort zu der erſten Sammlung ſeiner Gedichte (1813) ſieht er das „Blütenalter" von dem Myſticismus und der „Deutſchheit" bedroht. In ſeiner Lebenshaltung hat das romantiſche Ideal, das er hier ablehnt, ſeine ganze Macht auf ihn bewieſen.

Ernſt Schulze (1789—1817, aus Celle) fand in Göttingen, wo er ſtudierte, ſeine Beſtimmung. Zweiundzwanzig Jahre alt lernte er Cäcilie Tychſen kennen, die Tochter eines namhaften Orientaliſten, eine gefeierte Schönheit, hochbegabt, die ſich als Malerin und im Spiel auf Klavier und Harfe, wie es ſcheint, über den Durchſchnitt des Dilettantismus erhob. Der junge Student war damals längſt angefreſſen von jenem Laſter, das ihn verderben ſollte: von der inneren Unwahrhaftigkeit. „Da jeder, um nicht als Null betrachtet zu werden, einen beſtimmten Charakter nach dem Zuſchnitt der eleganten Welt haben muß, habe ich den eines höchſt maliziöſen Menſchen angenommen" — ſo ſchreibt er 1808. Er poſiert; er ſpielt den blaſierten Roué, wie Pückler; er macht ſich Liebesabenteuer zurecht: „Es iſt ein hübſches Gefühl, verliebt zu ſein und ſich ein wenig, wenn auch nicht feurig wiederlieben zu laſſen ... Die Schwärmerei muß nicht hindern, pſychologiſche Bemerkungen zu machen." Da haben wir die allermodernſte Manier, in ſich ſelbſt Jagd auf pſychologiſch merkwürdige Momente anzuſtellen; da haben wir Lenzens und Brentanos Art zugleich, das Leben als Schauſpiel und die Empfindungen als Material für Improviſationen

zu behandeln. Er hatte mit dieſer Methode Erfolg gehabt, hatte ſich mit einer Förſterstochter auf der Pleſſenburg eine hübſche Idylle arrangiert. Aber Cäcilien imponiert ſeine Haltung nicht. Das reizt ihn; und die Neigung wird zur leidenſchaftlichen Liebe. Mit ſeiner Poeſie will er ſie erobern — ein Gedanke, den ſpäter die „Bezauberte Roſe“ ſymboliſch ausführt. Sie bleibt wohlwollend, aber ruhig; ihrem ernſten Sinn konnte die Frivolität dieſer Seele nicht verborgen bleiben. Vor allem hatte ſie ſchon die Hand des Todes berührt; ſie war wirklich, als er ſie liebte, ſchon die Braut des Todes, wozu Novalis' Geliebte erſt umgedichtet wurde. Am 3. Dezember 1812 ſtirbt ſie; ein Jahr lang hatten ſie ſich gekannt. Nun will er ewig ihr gehören; ſie ſoll ſeine Beatrice, ſeine Laura ſein. Er beginnt ein großes Epos zu ihrer Verherrlichung. Er hat das weitläufige Gedicht auch wirklich durch achtzehn Geſänge hindurch zum Ende geführt; er hat auch die Rolle fortgeſpielt, die er ſich auferlegt hatte. Eine neue Liebe erfaßt ihn: zu Cäciliens jüngerer Schweſter. Wie hier in Göttingen einſt Bürger ſich an der Doppelliebe zu zwei Schweſtern verzehrt hatte, ſo begegnet es ihm. Zwar — er war frei. Novalis glaubte wirklich in der zweiten Braut die erſte wiederzufinden; aber wie weit ſteht von ſeiner frommen Myſtik die ſpitzfindige Argumentation Schulzes ab: „Ich liebte in Cäcilien zum erſten Male wirklich, und auch Sie ſind jetzt noch immer meine erſte Liebe; denn Cäcilie und Sie haben ſich in meinem Herzen ſo zu einem Bilde verwebt, daß mir gar keine Trennung möglich iſt.“ Das macht dieſen Dichter ſo intereſſant, daß die Sophiſtereien neueſter Liebespſychologie in ihm zuerſt ſich abſpielen. Er iſt der erſte deutſche Dichter, den Paul Heyſe und auch Gerhart Hauptmann zum Helden ihrer pſychologiſchen Studien machen könnten. Adelheid, wie dieſe dritte Geliebte hieß, bringt er nun die für Cäcilien beſtimmten Geſänge. Er kann ſich nicht befreien, weder von der neuen Liebe — noch von der alten Rolle; er hat ſich nun einmal zum Petrarca umgedichtet. Der Krieg ſcheint ihn zu erlöſen; als freiwilliger Jäger zieht er aus — und kehrt unverändert heim. Immer tiefer wird er von der Hoffnungsloſigkeit ſeiner Wünſche ergriffen. Der Preis, den ſeine „Bezauberte Roſe“ bei einem Ausſchreiben erhielt, traf ihn nicht mehr am Leben. Das falſche Dichterideal der Romantik hatte ſein Leben zerrüttet: die Überſchätzung des „poetiſchen Erlebniſſes“, der Mangel an Ehrfurcht vor der einfachen Wirklichkeit.

Nach der entgegengesetzten Seite liegt die Schwäche Friedrich Rückerts (1788—1866). Ihm ist jeder Gegenstand gut genug zur Versifikation.

Zum Teil mag das an der Schreibfreudigkeit des Philologen liegen: er scheint sich das Wort gegeben zu haben, nun solle einmal von einem Dichter auch jedes beschriebene Blatt auf die Nachwelt kommen. Wenn sogar der nachsichtigste Richter, seine Lieblingstochter Marie, doch einmal ein Verschen schwach fand, so schob der schweigsame Riese mit dem durchfurchten Denkergesicht die lange Pfeife einen Augenblick in den Mundwinkel, paffte eine Rauchwolke hervor und meinte dann: „Laß es nur stehen; mir hat's doch Freude gemacht." Und es blieb stehen. Rückert zeigte seinen eigenen Leistungen gegenüber die gleiche Unfähigkeit, zwischen dem Großen und dem Kleinen einen Unterschied zu machen, wie gegenüber den Naturgegenständen. Er besitzt durchaus keinen Maßstab. Bald wird ein Käferchen in Riesengröße gezeichnet, bald ein Heros in das Futteral für den Taschenkamm gesteckt, jetzt eine naheliegende Regel ausgedehnt und jetzt eine Weisheit im Vorbeigehen herausgespritzt. Vielleicht hat nie wieder ein bedeutender Künstler so viel vom Dilettanten in sich gehabt. Gerade jenes „schädliche Vorliebnehmen", das Goethe für den besten Nährboden des herrschenden Dilettantismus ansah, übt Rückert der eigenen Poesie gegenüber aus. Er ist gegen sich so gutmütig wie der alte Gleim gegen seine Schützlinge. Und deshalb hat der unendlich produktive Poet schließlich weniger in das Gedächtnis der Nachwelt gerettet als Uhland mit seiner strengen Selbstkritik.

In all diesen Punkten erinnert unser fränkischer Meister merkwürdig an Victor Hugo, und das mit gutem Grunde. Er teilt mit ihm eine seltsame Verbindung: große Einfachheit des Denkens bei großer Kunstfertigkeit der Form. Sicherlich ist Rückert inniger als Victor Hugo selbst in seiner „Art d'être grand-père", wo er der Gemütstiefe des deutschen Dichters am nächsten kommt; sicherlich erreicht der Franzose zuweilen eine Großartigkeit des Ausdrucks, die der breiteren Rede Rückerts versagt blieb. Aber jene Hauptzüge teilen sie. Für Rückert giebt es wie für Victor Hugo nur einfache Charaktere, nur einfache Begriffe. Von außen kann ihren Figuren ein Konflikt aufgezwungen werden — innere Probleme, seelische Verwickelungen, Entwickelungskämpfe giebt es nicht. Ebensowenig giebt es Schwierigkeiten der Form. Man kann sie sich selbst

ſchaffen und hat dann die Freude der „difficulté vaincue“, auf die die Äſthetik des achtzehnten Jahrhunderts ſo großes Gewicht legte. Aber wenn der Dichter wollte, könnte er, was er in ſchwierigen Maßen und verſchlungenen Reimen ausſpricht, ebenſo gut in den einfachſten Formen ſagen. Dieſe Virtuoſen beſitzen für das Geheimnis der „inneren Form“ kaum ein Organ. Die Einheit von innerer und äußerer Form gelingt Rückert in einigen Liebesliedern, die zu den Perlen unſerer Liebeslyrik gehören („Er iſt gekommen in Sturm und Regen“) und in einigen Nachahmungen des Volksliedes („O ſüße Mutter, ich kann nicht ſpinnen“; „Aus der Jugendzeit“). Sonſt verliert er allzu leicht die Unterſcheidung von Dichten und Verſificieren. Und dieſe gleichmäßige Art, alles in das einmal gewählte Metrum hineinzudrücken, macht auch die „Weisheit des Brahmanen“ (1836—1839), ſein vielgeprieſenes Lehrgedicht, als Ganzes dem modernen Stilgefühl faſt unzugänglich. Die Belehrung über Nutzen und Schaden des Tabakrauchens wird nicht anders vorgetragen als die über Gott und den Frieden der Seele. Oft glauben wir den alten Goethe zu hören — und nicht ganz ſelten auch den alten Polonius. So löſt ſich das Buch in Einzelheiten auf, in eine Sammlung von Mottos und Stammbuchblättern. Als ſolche freilich iſt die „Weisheit des Brahmanen“ unerſchöpflich. Neben Goethe hat kein Dichter ſeinem Volk einen ſolchen Reichtum von Weisheitsſprüchen geſpendet wie Rückert. Eine Epoche, der Lehrhaftigkeit in künſtlicher Form als Höchſtes galt, hat dann aus dieſem künſtleriſch unfertigen Sammelbuch Rückerts Hauptwerk gemacht. Darüber wurde Vollendeteres vergeſſen und erdrückt. Wer lieſt noch die köſtlichen „Makamen“ (1826), in denen die orientaliſche Kunſt, aus dem Wort Gedanken- und Reimſpiele aufblühen zu laſſen, ſo ergötzlich nachgeahmt iſt? oder die ſchönſte Blüte ſeiner Überſetzungskunſt, die Wiedergabe des rührenden indiſchen Epyllions „Nal und Damajanti“ (1828)? wer kennt das Idyll „Rodach“ (1825)? Die ſteifſten und härteſten Alexandriner des Spruchgedichtes citiert man; aber wie viel mehr von ſeinen Liedern ſollte man ſingen!

Rückert bedeutet einen Wendepunkt in der Geſchichte der deutſchen Lyrik. Ihm floß ſie noch in unerhörter Fülle und Leichtigkeit — aber die Sicherheit der Formgebung, die der ärmere Uhland beſaß, fehlte dem Virtuoſen bereits. Nach ihm hat in der nächſten Zeit nur noch ein Lyriker jenes feine Gefühl gehabt, das der Lied-

form niemals versifizierte Prosa unterschiebt: Wilhelm Müller. Aber viel größere Dichter als er, Lenau, Annette von Droste, besaßen diese Sicherheit nicht mehr. Und neben ihnen gehen dann die „mühsamen Lyriker" her, die Dichter, die sich angestrengt aus der Prosa in die Gedichtform herüberfteuern, statt daß ihnen auf einmal das Gedicht als Einheit aufginge: Grillparzer, Immermann, späterhin Friedrich Hebbel und Gottfried Keller. Erst mit Mörike geht nach einem Jahrzehnt voll bedeutender Dichterpersönlichkeiten wieder ein Lyriker auf, der das Geheimnis der Notwendigkeit besitzt, wie Hölderlin und Novalis und Uhland und Eichendorff es zu eigen hatten.

Wir nannten den großen Namen Grillparzers. Er führt uns in jeder Hinsicht auf neuen Boden. Schon äußerlich: Österreich, das bisher zu dem vielstimmigen Chor des deutschen Dichterwaldes nur die schwache Stimme des patriotischen Dichters Josef v. Collin (1771—1811) gesandt hatte, Österreich tritt nun auf einmal mit drei Namen auf den Plan: Zedlitz, Raimund, Grillparzer.

Josef Christian Freiherr v. Zedlitz (1790—1862), ein charakteristischer Vertreter des Einströmens der Spätromantik nach Österreich, hat weder mit seinen Künstlerdramen noch mit seinen „Altnordischen Bildern" (1850) allzu viel zu bedeuten. Sein romantisches Trauerspiel „Turturell", in dem der Eklektiker den Harfner aus „Wilhelm Meister" und die Technik der Schicksalsfabel gleichzeitig verwendet, ward von Platen im „Romantischen Ödipus" mit Recht verspottet; sein „Soldatenbüchlein" (1849) ist ein kümmerliches Produkt ehrlicher Loyalität. Aber eine wirkliche Bedeutung hat er sich durch seine „Totenkränze" (1827) erworben. Den Grübler führt der Genius des Grabes zu den Sarkophagen gefeierter Heroen: Napoleon, den Zedlitz auch in der effektvollen „Nächtlichen Heerschau" verherrlicht hat, und Josef II., Tasso und Byron werden in Canzonen voller Kraft und Stimmung geschildert — eine Fürstengruft in großem Stile, die dem Leser jene beklemmende Andacht mitteilt, mit der Napoleons Grab im Invalidendom uns erfüllt. Jedesmal preist der Dichter den Ruhm des Dahingeschiedenen, jedesmal tönt das Echo zurück: „Doch war er glücklich?" Die pessimistische Erkenntnis, daß das Ideal das Leben verzehre, wie sie auch Grillparzers Sappho ausspricht, führt aber zu einem überraschenden Schluß. Als der Genius den Dichter selbst höhnisch fragt, was denn er durch seinen Idealismus gewonnen habe, da

ruft er Shakeſpeare und Goethe an und antwortet: „den feſten Mut, die Wirklichkeit zu tragen“. Mit dieſer tapferen Wendung aus idealiſtiſchem Enttäuſchungspeſſimismus zum entſchloſſenen Leben in der wirklichen Welt erhebt ſich Zedlitz über ſich ſelbſt. In der Inſpiration großer Toten iſt der eklektiſche Durchſchnittsdichter einmal zum Propheten geworden und zum Verkünder einer Wahrheit, die ſeine Zeit noch nicht begreifen wollte.

Auch nicht die beiden großen Dramatiker Öſterreichs. Auch für ſie iſt die Schlußmoral ihrer Weltbetrachtung: Lebe außerhalb der Welt! Die Wirklichkeit iſt zu ſchwer für ein edles Herz. Mag Raimund die ideale und die reale Welt im Spiel verſchmelzen, mag Grillparzer ſie ſchroff einander gegenüberſtellen — ihr Endwort bleibt immer der Ruf Ruſtans im „Traum ein Leben“:

Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Bruſt:
Eines nur iſt Glück hienieden,
Eins: des Innern ſtiller Frieden
Und die ſchuldbefreite Bruſt!
Und die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſo viel!

Beide ſind ſie Dichter der Entſagung; beide ſind ſie Dichter der Lebensflucht. Chamiſſo, dem des Innern ſtiller Frieden auch über alle Schätze ging, hat doch dabei den Mut beſeſſen, in der Wirklichkeit „reſolut zu leben“. Grillparzer und Raimund hatten ihn nicht. Melancholiſch iſt der eine, verbittert der andere geſtorben — beide unter Erfolgen und Triumphen. Das Leben hat ſich an ihnen für ihre Verachtung gerächt.

Raimund und Grillparzer ſind ein untrennbares Paar. Beide Wiener durch und durch, beide von der erſtaunlichſten Sicherheit der Bühnenbeherrſchung, beide dankbare Bewunderer der Muſik und ſelbſt Komponiſten, beide der packendſten Anſchaulichkeit und des märchenhafteſten Zaubers Herr, beide witzig und beide ehrgeizig — beide nur hier, nur jetzt, nur ſo möglich, wie ſie waren. Beide ſind dem deutſchen Publikum noch lange nicht das geworden, was ſie ihm ſein ſollten; und vor allem in Norddeutſchland verhält man ſich gegen ſie noch immer ſo ſpröde, wie in ihrer Heimat gegen den dritten großen Dramatiker nach Schiller: Heinrich v. Kleiſt.

Ferdinand Raimund (1790—1836, aus Wien) gehört zu der geringen Zahl naiver Genies in der deutſchen Litteratur. Ganz und gar iſt er aus dem Theaterleben hervorgegangen, und vielleicht hat gerade dies ihn in einer Zeit, in der die Dichter ſo gern im Leben Rollen ſpielten, vor jeder Affektation bewahrt. Wie ſo viele Humoriſten: Brentano, Glaßbrenner, Fontane, ſollte er als Lehrling in ein Geſchäft und ertrug es nicht: er wollte auf die Bühne. Seine ſchwere Zunge hindert ihn; er weiß ihrer Herr zu werden und wird achtzehnjährig bei einer wandernden Truppe engagiert. 1813 faßt er endlich auf dem Wiener Theater feſten Fuß und wird bald ein gefeierter Schauſpieler, der ſich auch in tragiſchen Rollen verſucht, vor allem aber in der einheimiſchen Zauberpoſſe glänzt. Die Schauſpieler waren dort großenteils zugleich ſelbſt Autoren, wohin ſchon die Gewohnheit des Improviſierens leitete; nach Raimund iſt ſein Gegner und Nachfolger Neſtroy ebenſo aus der Praxis hervorgegangen. Den ſchüchternen Raimund bringt erſt ein Zufall zum Dichten; es entſteht (1823) „der Barometermacher auf der Zauberinſel“. Der Erfolg ermutigt ihn; raſch folgen „der Diamant des Geiſterkönigs“ (1824), „der Bauer als Millionär“ (1826), dann, mit geringerem Beifall, „die gefeſſelte Phantaſie“ (1826), „Moiſaſurs Zauberfluch“ (1827). Ganz Wien jubelte aber wieder dem „Alpenkönig und dem Menſchenfeind“ (1828) zu. Dann kam Raimunds ſchwerſter Mißerfolg, „die unheilbringende Krone“ (1829) — und ſein größter Sieg, „der Verſchwender“ (1833). Aber während dies Stück ganz Deutſchland mit dem Namen des Dichters erfüllte, nachdem der Schauſpieler ſchon vorher auf weiten Gaſtreiſen Ruhm geerntet hatte, ſteht der Neid vor der Thür und verletzt das empfindliche Gemüt des Dichters mit bitteren Spottworten. Neſtroy, deſſen abgrundtiefe Frivolität ihm verhaßt war, beginnt, ihn von der Bühne zu verdrängen. In der „Geſellſchaft“ hatte der Ehrgeizige keinen Platz: hatte dem Komödianten doch ſogar der Vater ſeiner Geliebten die Schwelle verboten; ſeit ſeine Ehe gelöſt war, lebte er ohne den Segen der Kirche mit ihr zuſammen. Die Menſchenfeindlichkeit ſeines „Rappelkopf“ wird über ihn mächtig. Als ihn ein Hund biß, hielt er ihn, mit Recht oder Unrecht, für toll und erſchoß ſich; am 5. September 1836 ſtarb er. Die Bevölkerung ehrte den Dichter Wiens durch weite Beteiligung an ſeinem Begräbnis.

Raimund hat nirgend etwas Neues geſchaffen. Die Gattung,

die er auf die Höhe führte, die Wiener Märchenoper, war längſt ſchon in Blüte. Für ſeine Erfindungen, für ſeine Geſtalten konnte Sauers treffliche Biographie überall einheimiſche Vorgänger nachweiſen. Aber was er anfaßte, adelte er. Das war das Neue, daß ein echter Dichter dieſe alten Gegenſtände, wie ſein Barometermacher, mit dem Zauberſtab in Gold verwandelte.

Raimunds Technik iſt einfach genug: es iſt eben die hergebrachte der Märchenpoſſe oder Märchenoper. Man könnte es die Technik der Schickſalskomödie nennen. Ein Zauberſpruch wird ausgeſprochen, gern an irgend ein Attribut geheftet, und ſeine Erfüllung oder Aufhebung wird an eine Bedingung geknüpft. Nun iſt aber dies das poetiſch Schöne, daß dieſe Bedingungen, ſie mögen noch ſo phantaſtiſch klingen, nur Steigerungen einfacher pſychologiſcher Wahrheiten ſind. Der treue Diener Florian hat als eine ehrliche, brave Seele eine ſichere Witterung für Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit jeder Perſönlichkeit, der er begegnet; das wird nun zu der höchſt ergiebigen Formel geſteigert, daß es ihn in allen Gliedern reißt und zuckt, wenn die Jungfrau, die ſein Herr an der Hand faßt, ſchon einmal gelogen hat. Oder: auf eine im Grunde gut geartete Natur, die ſich nur durch Mangel an Selbſtzucht hat verwildern laſſen, wird es gewiß tiefen Eindruck machen, wenn ſie plötzlich an einem anderen das Abbild der eigenen Fehler gewahr wird. Ich erinnere nur an jene tiefſinnige alte Erzählung, wie der Mann, der ſeinen alten Vater hartherzig unter der Treppe eſſen läßt, ſein Kind ein Stühlchen unter einem Holztreppchen bauen ſieht: „Für dich, wenn du einmal alt biſt!“ Dieſe Erfahrung wird ins Märchenhafte gehoben, indem Rappelkopf, der Menſchenfeind, ſich ſeinem eigenen Ebenbild gegenüberſieht. Das vielbeliebte Motiv des Doppelgängers und des Geſtaltentauſches erhält ſo bezeichnender Weiſe bei Raimund pädagogiſche Verwertung; denn die erzieheriſche Abſicht liegt ihm wie Grillparzer im Blut. Wie pſychologiſch ſicher führt er nun aber dieſe Erfindung aus! wie Rappelkopf ſich in ſeinem Ebenbild erſt recht gut gefällt, dann doch zögernd hinzuſetzt: „Ein wenig raſch bin ich, das iſt wahr“; wie er dann ausruft: „Nein, das iſt nicht mein Ebenbild! Der übertreibt.“ Welcher Menſch, der etwa eine große Naſe hat, wird bei dem ähnlichſten Porträt nicht zuerſt ebenſo urteilen?

Die Attribute der Geſtalten ſind nicht geſuchte „Symbole“, ſondern ſie ſind menſchliche Hilfsmittel von märchenhaft geſteigerter

Kraft. Die Fackel, durch deren Schwingen der Dichter alles in verschöntem Anblick zeigen kann, ist nur die Steigerung eines Bühnenrequisits. Ebenso verdanken seine Allegorien ihre unvergleichliche Lebenskraft der poetischen Kunst, mit der der Dichter einfache Anschauungen verkörpert. Im „Bauer als Millionär" kommt die Jugend als ein prächtiger Mensch, „hundsjung und geißnärrisch", rosenrot hereingehüpft; das Alter in der Pelzschlafhaube redet mühsam und verdrossen. Der Neid in demselben Stück (von dem Wurzel in der wundervoll epigrammatischen Wendung spricht: „Kurz, er wär' der Neid, und wollt' mich glücklich machen") läßt in seiner lebendigen Individualisierung den Namen „Allegorie" so wenig zu wie etwa Calderons geistreiche Personifikationen in seinen geistlichen „Autos".

Ähnlich steht es mit der Art, wie diese Zaubermächte in Bewegung gesetzt werden. Es war ungefähr von 1810—1830 ein vielbeliebtes Spiel in der gebildeten Gesellschaft, Charaden und Sprichwörter aufzuführen. Von da dringt die Mode in die Poesie. Wir sagen etwa sprichwörtlich: „Zwischen Lipp- und Kelchesrand —"; Grillparzer im „Traum ein Leben" läßt das wörtlich Wahrheit werden. Genau so sind die Zauberthaten bei Raimund in der Regel nur ins Leben umgesetzte Metaphern. Wurzel, der Millionärbauer, wird „von der Jugend verlassen" und „von der Hand des Alters niedergedrückt"; der Verschwender ist bereit, ein Jahr aus seinem Leben hinzugeben — und nun tritt dies Jahr, eine wundervolle Erfindung, als Bettler vor ihn. Aber jene Metaphern drücken doch eben selbst nur in bildlich-summarischer Weise eine Erfahrung aus, die bei Raimund wieder in ihre volle ursprüngliche Anschauung zurückkehrt. Und wie nun Wurzel mit wehmütigem Humor schildert, was für ein schlimmer Korporal die Zeit sei, wie ist da jedes Wort poetische Versinnbildlichung!

Raimund faßt also die Zauberwelt ganz menschlich auf; oder vielmehr er läßt ihre Gesetze von denen unserer Welt nur durch die raschere Wirkung über Raum und Zeit verschieden sein. Der hier sonst langsam zusammensinkt, bricht nun bei einer Berührung des Alters zusammen und wird „ein Aschen"; in einem Augenblick stürzen die Paläste ein oder erheben sich. Das ist altes Märchenrecht; und wie es längst auf der Wiener Bühne Sitte war, nutzt Raimund es zu effektvollen Überraschungen aus: die Wunder werden durch die Kunst der Maschinerie Wirklichkeit für den Beschauer.

Daß es aber in der idealen Welt auch nicht viel beſſer hergeht als bei uns, iſt auch alte Tradition; ſchon die Scherzlegenden des Mittelalters bringen den Thürſchlüſſel und den Schuſterſchemel, Eiferſucht und Ärger in den Himmel. So verſteht auch Raimund das Reich der Feen, Geiſter und Genien aufs liebenswürdigſte zu verwienern. Was ihm aber vor allem das Herz ſeines Publikums gewann, war, daß man ſchließlich den Eindruck hat: im Grunde leben wir immer noch in der beſten aller Welten. So gut wie im Geiſterreich hat man es auf Erden noch alle Tage; und je weniger einem die Genien ſchenken, deſto glücklicher iſt man. Hier kommt wieder jene Lehre, daß aller Glanz Unglück ſei. Der Millionärbauer, der Verſchwender ſind in der armen Hütte glücklicher als im prächtigen Palaſt; und ſelbſt die verwahrloſte Familie im „Alpenkönig“ übergoldet ein Glanz, der den reichen Menſchenfeind beſchämt.

Allmählich freilich dringt die Melancholie des Dichters auch in ſeine Werke; aber ein ſanfter Humor hält ſie in Schranken. Seine Stimmung macht ſich dann in jenen rührend ſchlichten Liedern Luft, die wie die Gedichte in Eichendorffs Novellen nur die melodiſchen Obertöne zum Text der Handlung ſind; das Aſchenlied, Valentins Hobellied, „Brüderlein fein“, „So leb' denn wohl, du ſtilles Haus“. Nicht mit Unrecht hat man deshalb Raimund Öſterreichs größten Volksdichter genannt. Er gab dem Volk nur wieder, was er von ihm empfangen hatte, wie Alfred v. Berger ihm nachrühmt:

Er war ein Stück der Scholle, die ihn nährte,
Ein Teil des Volkes, deſſen Kind er war,
Und Volk und Heimat hat in ihm gedichtet.

Iſt Raimund vom Scheitel bis zur Sohle ein Sohn der volkstümlichen Dichtung, ſo hat kein Dichter in unſerem Jahrhundert ſich dieſer ſchroffer und unverſöhnlicher entgegengeſtellt als Grillparzer. Nicht zu ſeinem Heil.

Franz Grillparzer iſt am 15. Januar 1791 zu Wien geboren, der Sohn eines urſprünglich wohlhabenden, aber verarmten Advokaten. Seine Mutter, an der er mit Zärtlichkeit hing, ſcheint ſich in einem Wahnſinnsanfall das Leben genommen zu haben; ein Bruder ſtand dem Wahnſinn einmal nahe. Grillparzer ſelbſt war eine durchaus leidenſchaftliche Natur, bis in ſeine innerſten Tiefen aufgeregt, voller Ehrgeiz, voll heftiger Sinnlichkeit, zu wildem Zorn

geneigt; aber er weiß ſich zu beherrſchen bis zur Selbſtvernichtung. Er unterdrückt ſich mit einer gewiſſen aſketiſchen Wolluſt; fühlt er ſich zurückgeſetzt, ſo klagt und ſchilt er freilich, aber die unaufhörliche Vergegenwärtigung dieſer Zurückſetzungen erfüllt ihn gleichzeitig mit einer gewiſſen Behaglichkeit der Selbſtkaſteiung. Man vergeſſe nicht, in welcher Luft er lebte. Dies Wien, dies „Capua der Geiſter", wie er es nannte, die „Feſtſtadt" des Wiener Kongreſſes, dies glückſelige gemütliche Wien, das Raimund ſo gern als das eigentliche Paradies darſtellte — ſein Geiſterreich iſt nur eine Parodie der Kaiſerſtadt —, dies Wien iſt zugleich die Hauptſtadt einer ſtarken aſketiſchen Bewegung. Hier hatte der Redemptoriſtenpater Hoffbauer (1751—1820), ein Bäckergeſell, den die religiöſe Leidenſchaft mitten in der glänzenden Landſchaft Italiens in die Einſiedelei gejagt hatte, einen Kreis von Büßern um ſich verſammelt, darunter den Hofprediger Veith (1788—1876), einen getauften Juden, der früher auch Sing- und Schauſpiele gedichtet hatte. Unaufhörlich ſchallte es aus dieſer Gruppe in das lebensluſtige Wien hinein: „Trage! dulde! büße!", wie Medea dem Jaſon zuruft. Es war eine natürliche Reaktion. Ein Kind dieſer Zeit war Grillparzer. Seine überkochende Leidenſchaftlichkeit begehrt nach Zügelung, nach Bändigung, ſelbſt nach der Peitſche geiſtiger Kaſteiung. Das ſchafft ſeine Weltanſchauung. Er liebt die Seelen von überſtrömender Lebenskraft, Jaromir und Bertha in der „Ahnfrau", Phaon in der „Sappho"; Hero ſteht ihm näher als der weiſe Prieſter, und faſt iſt Otto von Meran ihm lieber als Banchan. Wo er Lebenskraft ſieht, ruft er wie ſein Kaiſer Rudolf über Erzherzog Leopold:

Ein verzogner Fant,
Hübſch wild und raſch, bei Wein und Spiel und Schmaus,
Wohl ſelbſt bei Weibern auch, man ſpricht davon.
Allein er iſt ein Menſch.

Das treibt den weiſen König in die Arme der Jüdin von Toledo; das zieht Libuſſa von der Zauberburg herab. — Aber nun zwingt ſich Grillparzer, dieſen Naturen überall Unrecht zu geben. Der Kluge, Verſtändige ſiegt, oder mindeſtens beſiegt er die Leidenſchaftlichen: Jaſon die Medea, der Prieſter die Hero. Sie haben alle etwas vom Philiſter, dieſe klugen Leute Grillparzers, auch Rudolf von Habsburg, am ſchlimmſten Banchan. Sie ſollen es haben. Der Dichter will die wollüſtige Befriedigung haben, daß der leidenſchaftliche Anſturm ſcheitert nicht an Göttern, nein, an Philiſtern.

Hart iſt er der tragiſchen Auffaſſung ſeiner Zeit entgegengetreten, die in dem Sieg der „Freiheit“ über die „Notwendigkeit“ die Aufgabe des Trauerſpiels ſah. Ganz im Gegenteil! ruft er: die Notwendigkeit ſoll ſiegen. Das iſt ihm das Erhebende, daß eine ewig dauernde Geſetzmäßigkeit über aller Willkür ſteht:

Ich ſehe rings in weiter Schöpfung Kreiſen
Und finde üb'rall weiſe Nötigung.
Der Tag erſcheint, die Nacht, der Mond, die Sonne,
Der Regen tränkt dein Feld, der Hagel trifft's,
Du kannſt es nützen, kannſt dich freuen, klagen,
Es ändern nicht. Was will das Menſchenkind,
Daß es die Dinge richtet, die da ſind?

Man hat ſeine politiſche Haltung inkonſequent geſcholten; mit größtem Unrecht. Der Altöſterreicher ſah die Willkür des vormärzlichen Regiments und forderte Reformen; die Revolution kam — er ſah die Willkür der Maſſen und verlangte ihre Bändigung. Was in ihrer Bewegung groß und edel war, das überſah er freilich. Dieſer Sehnſucht nach der übermächtigen Gewalt wird ſelbſt ein Prometheus faſt zur komiſchen Figur: was will der Knabe, der Diſteln köpft, gegen Zeus! würde er rufen. Jaſon mit all ſeinem welterobernden Stolz — was iſt er am Ende? ein Bankrotteur! Ein frommer Prieſter, der alle Lüge haßt — was muß er ſchließlich eingeſtehen? er muß dem Luſtſpielhelden das Recht der Lüge einräumen! Ganz tugendhaft ſein zu wollen, iſt auch Überhebung: wir ſehen es an der Königin in der „Jüdin“, wie ſie ſich ſtraft. Hinab, hinab! Die grauenvolle Kraft der Sinnlichkeit, der Leidenſchaft — ſo gut kannte er ſie, ſo furchtbar war ſie ihm, daß er, der geniale Dichter, gern geholfen hätte, jeden Prometheus feſtzuſchmieden. „Genial“, „originell“ — es ſind ihm verhaßte Worte, nicht bloß wegen ihres romantiſchen Mißbrauchs, ſondern weil ſie Verhöhnung der heiligen Tradition bedeuten. „Die Bräuche ſoll man üben, ſie ſind gut“, ſagt nicht bloß der kurzſichtige Prieſter in „Hero“; nicht bloß der ſchlaffe Rudolf im „Bruderzwiſt“ denkt ſo; nein, die weiſen Prophetinnen in „Libuſſa“ ſelbſt verkünden es:

Ein Einz'ges iſt, was Meinungen verbindet:
Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis ſich gründet.
Der Sohn gehorcht, gab ſich der Vater kund,
Den Ausſpruch heiligt ihm der heil'ge Mund.

Wahrt aber Grillparzer für die Naturen von überſchäumender Lebenskraft eine geheime, mühſam bekämpfte Vorliebe, ſo ſind die

ihm ganz verhaßt, die ohne eigene Kraft Sklaven der Sinnlichkeit sind: gebunden, aber nicht von der höchsten Macht; dem Willen gehorchend, aber einem dumpf instinktiven. Sie sind die „Barbaren", die immer wieder den geläuterten Menschen wie ein wildes Heer gegenübertreten: die Räuber in der „Ahnfrau", die Kolcher im „Goldenen Vließ"; selbst ihre halb unartikulierte Sprache kennzeichnet sie als Halbmenschen: Aietes, Galomir, Isaak in der „Jüdin". Sie müssen ganz hinab, vernichtet, verspottet, beraubt werden; sie sind die ewige Gefahr der Humanität.

Dieser stete Kampf zwischen der in ihm lebenden irdischen Begier und dem anderen Geist, der sich vom Duft zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, diktiert auch der Technik des Dichters ihre Eigenart. „In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von übergreifender, ja sich überstürzender Phantasie, und ein Verstandsmensch der kältesten und zähesten Art". Er schreibt in fieberhafter Hast, wie gepeitscht, die „Ahnfrau" in wenigen Tagen nieder, in sein Zimmer eingeschlossen, ohne zu essen und zu trinken, als sagten ihm unsichtbare Mächte die Verse vor, die er hinwirft. Und dann schreibt er „Sappho" und ist stolz auf die sorgfältige und eingehende Berechnung jeder Scene. Die verschiedene Beanlagung der altbürgerlich-soliden Familie des Vaters und der künstlerisch-leidenschaftlichen der Mutter hat sicher ihren guten Anteil an dieser inneren Doppelheit.

Es war also keine „Ironie des Schicksals", es war fast Naturnotwendigkeit, daß der Dichter der „Ahnfrau" eine dürftige Beamtenlaufbahn führte. So dürftig hätte sie nicht zu sein brauchen; das trockene Handwerk aber war für ihn Bedürfnis. Er machte eine sehr langsame Bahn durch, fiel in Ungnade, weil er in einem Gedicht auf das „Campo vaccino" in Rom die Entfernung des Kreuzes aus den Ruinen des Kolosseums gefordert hatte, was Gotteslästerung bedeuten sollte und ward zweimal bei der Beförderung übergangen, das zweite Mal besonders schmerzlich um des jungen, hoher Konnexionen genießenden Dichters Friedrich Halm willen. 1856 trat er in den Ruhestand und lebte in ärmlicher Einfachheit, vier Stockwerke hoch:

> Dort tritt man in ein kleines Gemach, das einzige Fenster geht nach dem Hofe, ein Bücherschrank füllt die Wänd gegenüber. Die Bibliothek ist nicht groß, aber auserwählt. Eine Thür führt in das Wohnzimmer Grillparzers. Es ist nicht eben groß und hat zwei Fenster nach der Spiegelgasse,

die Lage ist gegen Abend, es kommt also erst nachmittags die Sonne hinein. Dieses Zimmer umschließt seine ganze Existenz, das Bett, ein Sofa geringerer Sorte, ein Klavier, Schreib- und Waschtisch.

Das ist gewiß nicht glänzend; und statt der mittelmäßigen Cigarre, die er nach Laubes Urteil rauchte — die Patriarchen in Berlin und Neuseß rauchen aus langen Pfeifen, der Junggesell in Wien nimmt schon dafür die Cigarre —, hätte man ihm eine bessere gönnen mögen. Einen Grund, die ungerechte Welt anzuklagen, sehe ich doch auch hier nicht. Die Welt gab ihm, was er am heißesten verlangte: „Mäßigung dem heißen Blute". Ohne diese Beamtenthätigkeit, ohne diese Enge der Existenz wäre Grillparzer vielleicht, wahrscheinlich wie Brentano seiner Genialität zum Opfer gefallen. Der Philister in ihm hat den Künstler gerettet.

Kaum ist noch etwas von seinem Leben zu erzählen. Die italienische Reise hatte die üble Nachwirkung, daß jenes Gedicht auf das „Campo vaccino" seinem ferneren Fortkommen zum Hindernisse ward. Eine Orientreise durch Ungarn nach Stambul (1843) hat, soviel wir sehen, in seinem Leben oder Dichten keine Spuren hinterlassen, ein Reisetagebuch voll anschaulicher Schilderung ausgenommen. Viel wichtiger waren die Schicksale seiner Dramen für ihn. Nach der „Ahnfrau" (1817) berühmt, nach der „Sappho" (1818) gefeiert, schritt er zu den großen realistischen Märchendramen „Das goldene Vließ" (1821) und „Der Traum ein Leben" (1834) fort. Sein erstes historisches Drama, „König Ottokars Glück und Ende" (1825), erregte stürmische, aber nicht anhaltende Teilnahme; der Regierung war das feurig habsburgische Stück, ein würdiges Gegenbild zum „Prinzen von Homburg", bedenklich, weil die Deutschen zu stark über die Tschechen siegten, und sie ließ es vom Repertoire verschwinden. „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) erregte großen Beifall — und wieder Bedenken beim Kaiser. Kaiser Franz fürchtet, die allzu heftige Loyalität könne Opposition erregen; vor allem: er findet Empörung sogar auf der Bühne stets bedenklich. Man will es dem Dichter abkaufen und dann vergraben; man will es verbieten; schließlich läßt man es wieder leise verschwinden. Grillparzer war kurz vorher (1826) in Weimar gewesen; Goethe nahm ihn so freundlich auf, daß Grillparzer in Thränen ausbrach. Er war durch die Gunst der Dichter und Kritiker nicht verwöhnt! Mit Recht hebt Laube hervor, daß in Tiecks vielen Theaterkritiken Grillparzer nicht mit einer Zeile erwähnt

wird, hebt er Urteile des romantiſchen Äſthetikers Solger ſowohl als des realiſtiſchen Muſikers Zelter hervor, die ſich von jedem Verſtändnis unſeres Dichters unberührt zeigen. Noch war ihm ſein Wien geblieben und das Burgtheaterpublikum, das er in dem ſatiriſchen Gedicht „die Bretterwelt“ erſt mit ſo blutigem Hohn und ſchließlich doch verſöhnlich ſchildert. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831) erregte im Publikum mancherlei Kritik, die den Dichter nur um ſo mehr verſtimmte, weil er ſie zum Teil berechtigt fand. Das Märchendrama „Der Traum ein Leben“ (1834) wurde volkstümlich. Da giebt er ein Luſtſpiel auf die Bühne: „Weh dem, der lügt“ (1838) — und auch dieſe Richter verlaſſen ihn. Unter Hohngelächter fällt es durch. Tiefgekränkt zieht der Dichter ſich zurück; nur ein Fragment der „Libuſſa“ läßt er noch einmal auf die Bühne, nicht ohne geheime Freude über dies Anſtacheln der Begier nach mehr. Doch hat wohl der erfahrene Pſycholog Laube recht, wenn er meint, neben dem Groll habe mangelhaftes Selbſtvertrauen gearbeitet. Grillparzer fürchtete eine neue Niederlage. 1849 kommt jener große Dramaturg nach Wien. Er zieht den faſt vergeſſenen Dichter wieder auf die Bretter, freilich nur mit den älteren Stücken. Allmählich beginnt man auch „draußen im Reich“ wieder von ihm Kenntnis zu nehmen. Litterarhiſtoriker wie Goedeke und Scherer bemühen ſich, ihn der Leſewelt näher zu bringen. Dichter wie Paul Heyſe huldigen ihm mit begeiſterten Worten. Ehren werden ihm zu teil, ſein achtzigſter Geburtstag wird ein Nationalfeſttag. Er überlebt ihn nicht viel länger als Voltaire den ſeinen und ſtirbt am 21. Januar 1872 in Wien. Die Sammlung ſeiner Werke, im gleichen Jahre erſchienen, bringt endlich den ganzen Schatz ſeiner dramatiſchen Meiſterwerke, fördert „die Jüdin von Toledo“, „Libuſſa“, den „Bruderzwiſt im Hauſe Habsburg“, das Fragment „Eſther“ ans Licht. Seitdem beginnt ein neues Wirken Grillparzers. Langſam, aber ſtetig erobert er die litterariſche Welt.

Über ſeine Bedeutung iſt heut kein Streit mehr und wird ſchwerlich je wieder Streit entſtehen. Nur über die Rangordnung ſeiner Werke wird man noch ſtreiten. Jetzt liebt man wohl „Des Meeres und der Liebe Wellen“ am meiſten; ich glaube, man wird einmal „Libuſſa“ als die wunderbarſte ſeiner Thaten anſtaunen.

Unter den vielfältigen Geſtaltungen heben ſich bei näherer

Betrachtung drei Typen des Grillparzerſchen Dramas deutlich ab. Wir bezeichnen ſie als das Märchendrama, das hiſtoriſche und das klaſſiziſtiſche Drama.

Das Märchendrama ruht auf der einheimiſchen Tradition, der auch die Wunderblüte der Dichtung Raimunds entſproſſen iſt. „Die Jugendeindrücke," ſagt der Dichter ſelbſt, „wird man nicht los. Meinen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geiſter- und Feenmärchen des Leopoldſtädter Theaters ergötzt habe." — Das hiſtoriſche Drama kann auch bei Grillparzer den mächtigen Einfluß Schillers nicht verleugnen, obwohl ihm im ganzen dieſer Hauptvertreter der „deutſchen Bildungsdichtung" erheblich ferner ſtand als die andern Klaſſiker des Dramas. Gelegentlich gerät Grillparzer ſogar in eine Nachahmung Schillers hinein: der zweite Akt des „Bruderzwiſtes" und Kleſels Auftreten insbeſondere erinnern bis auf Einzelheiten an „Wallenſteins Lager". Überhaupt iſt im hiſtoriſchen Drama Grillparzers Technik ſtärker als ſonſt von Reminiscenzen beeinflußt: der Eingang des „Ottokar" mit den ſich ſteigernden Begrüßungen iſt dem des „Macbeth" wohl nicht bloß zufällig ähnlich. — Der dritte Typus hat Goethe zum Schutzpatron, vor allem die beiden Dramen ſeiner Blütezeit: den „Taſſo", in dem Grillparzer ſeine ganze Auffaſſung von des Dichters Stellung zur Welt ausgeſprochen fand, und die „Iphigenie", die beſonders in der „Hero" (wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" eigentlich und beſſer heißen ſollte) bis auf Eigenheiten des Wortſchatzes und der Metrik herab nachklingt. Dabei gehören jedoch die wenigſten Dramen Grillparzers rein dem einen Typus an und beſonders fehlen Züge aus dem Märchendrama und dem klaſſiziſtiſchen Drama kaum einem der hiſtoriſchen Dramen ganz. „Libuſſa" vollends vereint Eigenheiten aller drei Typen und iſt auch inſofern der Gipfelpunkt ſeiner Kunſt zu nennen.

Das Märchendrama hat zur Vorausſetzung, daß irgend welche nicht gemeingültigen Geſetze in ihm Kraft haben; und ſomit gehört die „Ahnfrau" ſchon als Schickſalstragödie in dieſen Kreis. Dieſe mit großer dramatiſcher Wucht hingeſchriebene Tragödie arbeitet noch mit ganz ſchematiſchen Charakteren und hergebrachten Begriffen: der Räuber, der ſich nach der Unſchuld ſehnt, der eingefleiſchte Böſewicht Boleslav, der melancholiſche Greis; melodramatiſche Effekte von ſtarker Wirkung, herkömmliche Schreckensrufe wie: „Truggeburt der Hölle!", geſchmackloſe Bilder:

Jaromir, ſo hieß der Räuber!
Der ſtahl eines Mädchens Herz
Aus dem tiefverſchloſſenen Buſen,
Ach, und ſtatt des warmen Herzens
Legte er in ihren Buſen
Einen kalten Skorpion.

Nur die Geſtalt Berthas hebt ſich ſchon hier heraus: in der dumpfen kalten Umgebung iſt ſie zu geſteigerter Sinnlichkeit und Leidenſchaft herangewachſen, und die erſte Begegnung mit einer verwandten Natur läßt das ſündige Blut in ihr zu hellen Flammen auflodern.

Aber welch ein Weg von hier zum „Traum ein Leben", deſſen Anfänge doch ſchon in Grillparzers erſte Zeit hinabreichen! 1817 arbeitete er ſchon an „des Lebens Schattenbild", aber erſt 1831 ward der Plan ernſtlich aufgenommen, 1834 vollendet. Er ſetzt die Märchenfabel auf eine völlig neue pſychologiſche Baſis. Ein Jüngling, der ganz für des Inneren ſtillen Frieden gemacht iſt, ſteht am Scheidewege. Wie in jeder Jünglingsbruſt regen ſich in der ſeinen Ehrgeiz und Thatendrang und finden in Zanga ihr verſtärkendes Echo, dem die Seinen widerſtreben und widerſprechen. Er läßt ſich für die „Welt" gewinnen; morgen ſoll es nach Samarkand gehen. Nun ſchläft er ein unter der aufregenden Vorahnung der zukünftigen Laufbahn. Und der Dichter verſetzt ſich in ſeine Seele und träumt für ihn. Was wird der Traum gerade dieſem Träumer zeigen? Mit unvergleichlicher Meiſterſchaft entwickelt es ſich. Nach Sieg und Ruhm ſehnt er ſich — die zeigen ſich ihm; doch er iſt keine Eroberernatur, deshalb hinkt hinter Sieg und Ruhm das große Aber einher; deshalb ängſtigt ihn die erträumte Ruhmesbahn. Dies das Allgemeine; im Einzelnen iſt jede Geſtalt und jede Situation aus dem Kreis der Erfahrungen und Ideen Ruſtans, wie das Vorſpiel ihn uns zeigt, abgeleitet. Sein zukünftiger Begleiter Zanga wird natürlich zur zweiten Hauptfigur des Traums. Der König, ein Emporkömmling, gutmütig, voll entzückter Liebe für ſeine Tochter, iſt von Ruſtans Phantaſie aus dem alten Maſſud und dem Fürſten von Samarkand, von dem Zanga ihm erzählte, in eins gebildet. Gülnare iſt nach dem Modell von Maſſuds Tochter Mirza idealiſiert. Der Mann vom Felſen entwickelt ſich aus dem einzigen, den Ruſtan haßt, zu einer Verkörperung von allem, was ihm abſcheulich iſt. Der alte Kaleb gleicht dem Derwiſch, den Ruſtan kurz vor dem

Einſchlafen ſah. Alle Geſtalten des Traumdramas ſind ſomit von Ruſtans Phantaſie aus den Perſonen, die er wirklich kennt, umgebildet. Dabei haben ſie aber doch alle etwas ganz Neues, alle etwas Traumartiges. Und noch ſtärker wahren die Ereigniſſe das allgemeine Kolorit des Traumes. Wie wir nichts öfter träumen, als einen ſchweren ſchrecklichen Fall in den Abgrund, ſo iſt gerade dies die Form von dem wirklichen Ende des Mannes vom Berge, die ſich an Ruſtan zu wiederholen droht. Traumhaft wirkt auch die typiſche Wiederkehr der dumpfen Worte „Zu ſpät!“ So umfängt uns ſelbſt, wie auf der Bühne den Träumer im Bett, eine Atmoſphäre des Traumes. Die Umriſſe verſchwimmen uns: ſehen wir Ereigniſſe dargeſtellt oder nur Traumbilder von Ereigniſſen? Einmal reißt der Schleier — und der Zuſchauer, nun aufgeklärt, hat das wohlige Gefühl, klüger zu ſein als Ruſtan, der an all die Traumbilder noch glaubt. Dies trägt nicht wenig zur ſicheren Wirkung des Stückes bei. Dann am Schluß das befreiende Aufatmen: „Alles war nur ein Spiel!“ Der idylliſch-verſöhnliche Schluß, der Ruſtan auf ſein rechtes Feld zurückführt, die ſchwungvollen Lehrworte, der Geſang des Derwiſchs — techniſch Vollkommneres hat Grillparzer nicht geſchaffen und kein anderer Dramatiker der Welt.

Ein Märchendrama iſt aber auch die großartige Trilogie „Das goldene Vließ“, 1818 zuerſt angefaßt, 1820 vollendet. Das Vließ ſelbſt wirkt wie eins der verderbenbringenden Attribute im Märchen, wie der Dolch in der „Ahnfrau“; und doch iſt auch hier der uralt mythologiſche Schauer, der ſich an ſolche Gaben knüpft, menſchlich vertieft und pſychologiſch erklärt. Der Kaſten der Pandora, ein Goldſchatz, von dem die römiſchen Krieger erzählten, der Nibelungenhort, ſie alle bringen Verderben durch einen an ſie geknüpften Fluch. Einen ſolchen Fluch heftet auch das Vorſpiel an das Vließ: Phrixus, ſchändlich ermordet, als er Gaſtfreundſchaft anfleht, legt ihn auf ſein Panier. Er ſelbſt iſt durch ein Götterbild hierher gelockt worden und ſtirbt nun zu deſſen Füßen — eine Fatalität des Ortes wie in manchen Schickſalstragödien. Hier iſt noch alles wild, dunkel, märchenhaft, viel mehr als im „Traum ein Leben“, in dem im Grunde nur dies märchenhaft iſt, daß wir Zuſchauer die Traumbilder Ruſtans erblicken. Aber in den „Argonauten“ und „Medea“ iſt es nicht ſowohl die unheilbringende Kraft des Vließes, was vernichtet, als vielmehr der Glaube an ſie. Die dunkle

Vorſtellung, die ſich mit dieſem Symbol verknüpft, wird dem Aietes wie dem Pelias, wird ſchließlich auch Jaſon und Medea zum Unheil. Ein wenig von dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts mag man hierin finden; daneben doch vor allem tiefere Bedeutung. Das goldene Vließ wird dem Dichter zum Symbol des Ideals, oder vielmehr deſſen, was Ibſen „die ideale Forderung“ nennt. Sieg bringt es — aber es verzehrt den Sieger, wie der Ruhm Sappho, wie das Königtum Libuſſa verzehrt. An den Altar des Gottes gehört es — dort ſoll es ruhen, verehrt von allen. Wagt der Einzelne es mit kühner Hand anzufaſſen, zum Panier zu machen, wie Phrixus, zum Zaubermittel, zur Waffe, wie Aietes und Medea, dann vernichtet es. Phrixus gelangt ans Ziel — aber nur, um dort zu ſterben; Aietes tötet ihn, Medea verderbt Kreuſa — aber nur zu ihrem eigenen Unheil. Das Vließ aber bleibt unverſehrt im Feuer wie ein wunderthätiges Madonnenbild; nur der Einzelne geht zu Grunde, der es auf ſeinen Schultern tragen will.

Wir behaupten nicht, daß ſich die Bedeutung des Vließes mit einem Schlagwort, wie wir es geben, völlig decke oder erſchöpfe. Vor allem bleibt es ein Wunder, wie Schlemihls fehlender Schatten. Vor allem beſitzt es „ſichere Gegenwart“. Wir ſehen es, märchenhaft, wie es von der Schlange bewacht wird, wie es aus der Erde wieder auftaucht, unheimlich, meduſenhaft wie Raimunds „Unheilbringende Zauberkrone“ — und doch zu völliger Sicherheit bezeugt durch ſeinen Eindruck auf Aietes, auf Pelias, auf alle die Geſtalten des Stückes.

Das Drama iſt peſſimiſtiſch durch und durch. Auf den Gegenſatz der hoffnungsvollen Jugend und des verarmten Alters iſt es aufgebaut. Jaſon ſpricht es aus:

> O Jugend, warum währſt du ewig nicht? . . .
> Wie plätſchert' ich im Strom der Abenteuer,
> Die Wogen teilend mit der ſtarken Bruſt:
> Doch kommt das Mannesalter ernſt geſchritten,
> Da flieht der Schein: die nackte Wirklichkeit
> Schleicht ſtill heran und brütet über Sorgen.

Es iſt die Parole des „Deſilluſionismus“, der Enttäuſchung durchs Leben, die hier lange vor Flauberts „Éducation sentimentale“ (1869) Grillparzer ausſpricht. Jaſon tritt erſt auf als der königliche Held, „des Wundervließes Held! ein Fürſt! ein König! der Argonauten Führer, Jaſon ich!“ Und wir ſehen ihn wieder

heimatlos und ſchiffbrüchig, ſeiner Ideale beraubt, verſtoßen von der Schwelle des Landmannes, wie die wahnwitzige Bertha nach dem geſtürzten König Ottokar Steine wirft. Und Medea, die hohe Prieſterin, die Strengſte aus jener Reihe, der noch Hero angehört und Libuſſa, die aus der Kraft ihres Wollens Zaubermacht ſchöpft — was iſt ſie im dritten Stück der Trilogie? Eine gebrochene Dulderin, die ihre goldenen Hoffnungen vergraben hat und faſt vergeſſen, die in ſchwerer Entſagung ruft: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz!“ Sie gönnen es ihr nicht. Sie wandeln nicht um, wen ſie ſchufen.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen ſchuldig werden —
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt ſich auf Erden!

Sie hat ſich Jaſon geträumt, wie Gülnare den Ruſtan: als den Held der Helden, „wie ihn alte Sagen melden“. Sie hat ihn errungen, er iſt ihr Gatte — und ſie iſt ärmer als je. Daß er ſie nicht liebt, daß er ſie verſtoßen möchte — das iſt nicht das Furchtbarſte; das Schrecklichſte iſt, daß jetzt ihr Held „in nackter Wirklichkeit“ vor ihr ſteht, wie ſie ihn in wildem Ausbruch der entſetzten Kreuſa malt: „Du kennſt ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!“

Neben dieſen beiden wunderbaren Geſtalten ſind die anderen etwas zu kurz gekommen. Die heroiſche Ehe Jaſons und Medeas ſpielt all den modernen Ehedramen vor, in denen das Verfliegen idealiſierender Jugendhoffnung tragiſch wirkt. Jaſon erblickte Medea zuerſt unter den Kolchern, deren dumpfe, faſt bellende Sprache in zerhackten Verſen Grillparzer, ſonſt durchaus kein Meiſter der Verſsprache, unübertrefflich charakteriſiert. Sie wirken nur als Atmoſphäre: der habgierige, tückiſche, feige Aietes, mit dem Zawiſch im „König Ottokar“ verwandt, aber alt und abſtoßend wie dieſer jung und verlockend; Gora, die düſtere Alte, wie wir ſie etwa auf Alloris Bild neben der ſchönen Judith ſehen; der unbedeutende Abſyrtus. Wie lieblich und ſtrahlend ſchien da Medea! Und wie überglänzt Jaſon ſeine Genoſſen, den nächſten vor allen, Milon, den gutmütigen Kraftmenſchen, der wie Naukleros in der „Hero“ nur die Rolle des „Vertrauten“ der franzöſiſchen Tragödie zu ſpielen hat. Da gewannen ſie ſich. Und nun? Sie ſteht vor ihm, düſter, fremd, rauh, das Lautenſpiel zerbricht in ihrer Hand; er wird vor ihren

Augen der ſelbſtiſche Mann, der ſogar die Schmach erträgt, um nur ſich ſelbſt noch zu behaupten — wie Ottokar vor Kunigunden ſteht. In Kolchis würden die Kinder den Vater fliehen, hier iſt er der Stärkere; und ſie erträgt es nicht, ſie ermordet die Zeugen ihrer einſtigen Liebe, ihrer jetzigen Verlaſſenheit. Ganz ebenſo läßt nach der alten Überlieferung Kriemhild ihr und Etzels Kind dem Tod entgegenbringen, und Hebbel läßt ſie ſagen:

Sieh dieſe Krone an und frage dich!
Sie mahnt an ein Vermählungsfeſt, wie keins
Auf dieſer Erde noch gefeiert ward,
An Schauderküſſe zwiſchen Tod und Leben,
Gewechſelt in der fürchterlichſten Nacht,
Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann.

Milder doch liebt Medea die Kinder, freut ſich der Güte, mit der der Ältere den Jüngeren umfaßt und mit dem Kleidchen umhüllt — aber das Vließ iſt wieder ausgegraben, es tötet die Entſagung, es ruft ihr zu: „Alles oder nichts!“, und die Kinder müſſen ſterben.

Es iſt kein Zufall, daß dieſe Tragödie der Enttäuſchung gerade eine Enttäuſchung der Liebe zum Gegenſtand hat. Rudolf im „Bruderzwiſt“ iſt von dem Glanz der Krone enttäuſcht; aber das bleibt ein Nebengedanke. An der Liebe, an dem Verhältnis zwiſchen Mann und Frau tritt die grauſame Erkenntnis der Wirklichkeit am mächtigſten hervor. Das hat nicht nur typiſche Bedeutung, ſondern auch perſönliche für Grillparzer.

Er hat darüber die merkwürdigſten Geſtändniſſe hinterlaſſen. Sie zeigen, wie vielen ſeiner Helden er zum Modell diente. „So war es bei mir immer,“ ſchreibt er, „mit dem, was andere Leute Liebe nennen. Von dem Augenblicke an, als der teilnehmende Gegenſtand nicht mehr haarſcharf in die Umriſſe paſſen wollte, die ich bei der erſten Annäherung vorausſetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges ſo unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu halten, verlorene Mühe waren . . . Ich habe auf dieſe Art das Unglück von drei Frauenzimmern von ſtarkem Charakter gemacht.“ Jaſon und Medea! Und wieder: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das ſich meine Phantaſie von ihr gemacht hat, ſo daß mir das Wirkliche zu einem Kunſtgebilde wird, das mich durch ſeine Übereinſtimmung mit meinen Gedanken

entzückt, bei der kleinſten Abweichung aber nur um ſo heftiger zurückſtößt.“ Am härteſten aber drückt der blutig grauſame Schluß der „Jüdin“ dieſe Art des Dichters aus; der König ſieht an der Leiche all jene blühenden Züge nicht mehr, die die ſtete Beweglichkeit ihrer überſtrömenden Lebenskraft ihm vorgetäuſcht — und wendet ſich geheilt ab. Das Bild der Jüdin wirkte faſt wie ein zauberkräftiges Amulett; der prüfende Anblick der Wirklichkeit löſt allen Zauber.

Das ward das Verhängnis für Grillparzers Leben — viel mehr als alle Beamtenmiſere. Er hat wiederholt geliebt; er iſt heiß geliebt worden. Die Dichter der früheren Generationen wurden ſchöne Greiſe: Goethe, Tieck, ſelbſt Chamiſſo; Grillparzer war im Alter ein ſchmales Männchen, in deſſen ſchief gehaltenem Kopf nur noch die lichtblauen Augen einen Strahl des Inneren erglänzen ließen. So ſchritt er Tag für Tag zu ſeinem einſamen Mittagstiſch im Matſchakerhof, wie Schopenhauer, von ſeinem Hund Atman („Weltſeele“) begleitet, zum Engliſchen Hof in Frankfurt, zwei mürriſche alte Junggeſellen, die aus der Jugend beide noch die Reizbarkeit gerettet hatten — und die peinliche Sorgfalt der Erſcheinung; wie Ibſen, dem er ähnlich ſah, ſtrich ſich Schopenhauer Haar und Bart nicht ohne Eitelkeit zurecht. Sie waren beide in der Jugend keineswegs Platoniker geweſen, ſie wurden es nicht einmal im Alter. Aber Schopenhauern hat die Philoſophie und Grillparzern die Poeſie das ruhige eheliche Glück verdorben, für das dieſer mindeſtens oft geſchaffen ſchien. Er war als junger Mann mit ſeinem blaſſen, intereſſanten Geſicht und ſeinen dunkelblonden Locken nichts weniger als ungefährlich; er ſprach bei aller Schärfe äußerlich ſanft, wie Nietzſche. Noch von dem Greis berichtet Laube: „Er verſteht ſo leicht und fein wie ein geſchmeidiger Frauenverſtand, er antwortet ſo plötzlich und ſchalkhaft wie ein Mädchen, er drückt ſo unwillkürlich ſeine Beſorgnis aus wie ein weiblicher Mund.“ Ein junges Mädchen verliebte ſich in ihn und bat ſterbend in einem rührend ſchlichten Teſtament die Eltern, für ihren „Taſſo“ zu ſorgen. Er blieb kühl und machte ſpäter die Erzählung „Ein Erlebnis“ daraus. Mit der wunderſchönen Gattin des Malers Daffinger, mit einer anderen verheirateten Frau unterhielt er Liebſchaften; inniger war das Verhältnis zu ſeiner „ewigen Braut“ Katharina Fröhlich, die er mit ihrem hübſchen Lockenkopf in den „Ottokar“ aufgenommen hat. Und doch auch hier — „wir glühten,

aber ach! wir ſchmolzen nicht". Das Ideal, das jeder Teil aus dem andern herausmodelte, wollte nicht zur Wirklichkeit ſtimmen; immer wieder gerieten ſie auseinander, und es mutet mehr tragiſch als verſöhnend an, wenn der Greis dann zuletzt zu Kathi und ihren alten Schweſtern zieht und in den Armen der ſiebzigjährigen Braut verſcheidet.

Sogar das mildeſte, am meiſten optimiſtiſche Werk Grillparzers, die höchſte ſeiner Märchendichtungen, „Libuſſa", trägt das Merkmal dieſer ſtändig wiederholten Lebenserfahrung. Selbſt die Hoheprieſterin der Verſöhnlichkeit geht enttäuſcht von hinnen. Drei hohe Zauberſchweſtern wohnen in Einſamkeit, des letzten Herzogs von Böhmen Töchter. Nach ſeinem Tode ergeht an ſie die Berufung des Volkes. Die älteren entſcheiden ſich, in ſtolzer Stille der vita contemplativa zu leben, der Betrachtung des Ewigen und ſeiner Geſetze; die jüngere folgt der Thatenluſt und der Liebe zu den Menſchen. Wie Hölderlins Hyperion ſteigt ſie zu dem Volke herab, — „da begann Zarathuſtras Untergang". Wie ihre Sagenſchweſtern, die Naturgottheiten Undine und Meluſine — der Meluſine hat Grillparzer ein intereſſantes Opernlibretto geweiht —, verliebt ſie ſich in einen irdiſchen Mann. Sie will ſich ſelbſt die Verbindung erſchweren, indem ſie eine geheimnisvolle, räthſelhafte Bedingung aufſtellt, wie ſie bei Raimund im Schwange ſind; doch Primislaus erfüllt ſie. Er wird ihr Herr. Dem Volke genügt die milde Hand der Fürſtin nicht; vergeblich warnt ſie wie der Prophet Samuel das Volk vor dem König. Ihr wird der Geliebte zu teil, dem Volke der erwünſchte Herr. Es iſt zum Segen: er iſt weiſe, er iſt gerecht und, was mehr iſt, gut. Aber die Poeſie entflieht vor ſeiner Klarheit. Die Stadt verdrängt das idylliſche Leben des Landes und treibt ſelbſt die großen Naturkünderinnen, Libuſſas Schweſtern von dannen; die Völker trennen ſich und werden eines des anderen Nebenbuhler; der Menſch vergißt die hohe Stille des Sabbaths und kennt nur noch raſtloſe Arbeit:

Dann, wie ein reicher Mann, der ohne Erben,
Und ſich im weiten Hauſe fühlt allein,
Wird er die Leere fühlen ſeines Innern . . .
Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

Mit hohen Worten kündigt Libuſſa „das dritte Reich", das ſo viele Propheten ſchon vorausgeſehen, das Leſſing und Heine und Ibſen

und Nietzſche, der Lehrer der ewigen Wiederkunft, verheißen haben. Dann ſtirbt ſie — an der Wirklichkeit. Daß die hohen Ideale nicht ins Leben zu überſetzen ſind ohne Einbuße, das will auch ſie nicht ertragen. Den Nutzen fordert das Volk und ſein Beſter: Primislaus; da weicht die Prieſterin mit ihren Schweſtern.

„Libuſſa“ enthält nicht bloß Grillparzers Geſchichtsphiloſophie, die in jener Lehre von der Befleckung der hohen Idee durch die Praxis der Goethes gleicht, ſondern über alle großen Fragen hat ſich der Dichter in dieſem ſeinem „Fauſt“ ausgeſprochen. Über Recht und Notwendigkeit, Klugheit und Weisheit, über Staat und Religion ſpricht die Prophetin hohe Worte; wundervoll charakteriſiert ſie die einzelnen Völker und weiſt dabei klagend den Slaven den einſtigen Sieg über die Germanen zu: immer kleiner werden die herrſchenden Völker. Sogar die Frage des Konſtitutionalismus wird geſtreift, die freilich nahe genug lag: hatte doch die eigentümliche ſtaatsrechtliche Stellung der Königin Viktoria zu dem „Prinzgemahl“ auf das zwar 1819 und 1822 ſchon angefangene, aber erſt viel ſpäter vollendete Drama eingewirkt.

Indeſſen — es wäre ſchlimm, wenn wir einem Dichterwerk und gar einem Drama nichts Beſſeres nachſagen könnten, als daß es weiſe Ausſprüche enthält. Das iſt das Hohe, daß ſie, wie in Goethes „Taſſo“, herauswachſen aus den Charakteren und Situationen. Dieſer tiefſinnigen Prophetin, dieſem ernſten Volkserzieher iſt es natürlich, die Einzelfrage sub specie aeterni zu nehmen und die Gründung der Stadt Prag zu einer Fernſicht auf eine neue Geſchichtsepoche zu benutzen.

Ein wunderbarer Duft umgiebt die erſten Scenen, die den hohen Schweſtern gehören; und auch die Auftritte, wo die drei mächtigen Herren (deren ſchematiſche Aufteilung auf Reichtum, Klugheit und Kraft Sauer allerdings mit Recht gerügt hat) den Primislaus von der Pflugſchar holen — urälteſte Idylle, wie ſie von Gideon und Cincinnatus erzählt wird —, ſind erfüllt von Waldesſtimmung und dem Duft friſchgebrochenen Ackerlandes. Den „cri de la terre“, der Millet zum Malen rief, hört man hier aus den Verſen des Dichters. Dann die beiden ſelbſt, Primislaus und Libuſſa, das gleiche Paar faſt wie Jaſon und Medea, aber nun zu heroiſcher Schönheit gehoben. Auch hier wird die Prieſterin wohl ungeduldig über die Klugheit des praktiſchen Mannes; aber zwiſchen ihnen ſteht verſöhnend die Liebe. Ihr Aufblühen, Libuſſas

trotzig-mädchenhafter Kampf gegen seinen Stolz, sein sanftes Nachgeben — das kann sich wohl neben die wundervollen Scenen der „Hero" stellen.

Dies Stück mit seinem mythischen Hintergrund und dem historischen Gegenstand der Gründung Prags leitet zu der Gruppe historischer Dramen über. Manche hatte Grillparzers Geist geplant, eine „Blanca von Kastilien", noch ganz von Schiller beherrscht, einen patriotischen „Spartacus", in dessen Erhebung gegen die Unterdrücker Sauer einen helleren Anteil Österreichs an der Poesie der Freiheitskriege sieht als in Collins Gedichten; einen „Hannibal", „Marius und Sulla", Aufgaben, die beide später in Grabbes ungefüge Hände gerieten. Ans Licht des Tages trat zuerst „König Ottokars Glück und Ende", sehr früh geplant, aber nach nochmaligem Aufgeben (1817) erst 1821 vollendet. Grillparzer hat hier noch nicht den Mut, das historische Drama einfach aus den großen historischen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Allzu Schillerisch mischt er eine Liebesintrigue ein, die zwar an sich prächtig durchgeführt ist. Aber es verdirbt doch den großen Gegensatz zwischen Ottokar, dem begehrlichen Stürmer, und Rudolf, dem bescheidenen Idealfürsten, wenn der Böhmenkönig eigentlich nur wegen einiger Privatsünden zu Grunde geht; auch tritt hier die philiströse Auffassung der unmittelbaren Vergeltung, die Grillparzer öfters zeigt, allzu grell ans Licht. Auch Seyfried Merenberg, ein von Ottokar wie Max Piccolomini von Wallenstein enttäuschter edler Jüngling, und sein uninteressanter Vater nehmen zu viel Raum ein: Grillparzer haftete noch zu sehr an der Urkunde, an den „dankbaren Stellen" der alten Chroniken.

Die gleiche Tendenz der Milderung, der Glättung eines Charakters, die sich in der Auffassung Ottokars zeigt, geht bei dem „Treuen Diener seines Herrn" (1828) bis ins Extrem. Grillparzer sucht nach einem dramatischen Stoff; da fällt ihm die Geschichte von Banchan in die Hände. Ein Statthalter Ungarns, von dem Bruder der Königin, der seine Frau verführt, aufs äußerste getrieben, empört sich gegen die Königin und tötet sie samt dem Missethäter. Ein ungarischer Dichter, Katona, hatte bereits den Stoff behandelt; Grillparzer wußte weder von ihm noch von einer Tragödie des Hans Sachs. Ihn reizt wieder der Konflikt von Leidenschaft und Selbstbeherrschung. Er fragt sich: wie müßte der Mann aussehen, der selbst in solcher Lage noch Herr seiner selbst

bliebe? Und er erschafft einen ganz neuen Bancban. In aller Verzweiflung des Herzens, in der Ehre aufs tiefste bedroht, von allgemeiner Empörung umstrudelt hält Bancban sich fest an der ihm aufgetragenen Pflicht. Kein Zweifel, er erschien dem Dichter als ein Heros, größer als Jason und Ottokar. Uns will er nicht so erscheinen. Wir meinen, es sei männlicher, in solchen Momenten alles zu vergessen, selbst die Pflicht. Bedroht doch das frevlerische Paar, Otto und die Königin, die ihn begünstigt, das Wohl des ganzen Landes, seine feste Rechtsordnung, Sitte, monarchisches Gefühl, Ehre der Vornehmen, alles. Wir stehen auf einem anderen Rechtsboden als Grillparzer. Wir glauben nicht mehr an unerschütterliche Rechte; kein Recht und kein Gesetz, denkt man heute, sei so göttlich, daß es nicht einmal durch Notwehr verletzt, vielleicht sagen wir aber auch: ergänzt werden dürfte. Aber das war Grillparzers Auffassung nicht; für ihn giebt es kein Recht der Revolution, der Selbsthilfe, der Notwehr. „Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut.“

Er will gebunden sein. Und seinen Heros der Gesetzestreue wirft er in einen wahren Paroxysmus der Selbstüberwindung. Er muß noch selbst den Prinzen retten! er muß sich zum Schluß als ausreichende Belohnung ausbitten, daß er dem Kind des Königs knieend die Hand küssen kann! Ich kann mir nicht helfen — wir nennen das heute servil. Sicherlich, Grillparzer selbst ist nie in seinem Leben servil gewesen. Er spricht in seinen Eingaben freimütig, in seinen Epigrammen (die er zwar verschlossen hielt) kühn, er giebt auch in diesem Drama den Fürsten gute Lehren. Aber Bancban ist nicht Grillparzer; Bancban ist ein Ideal Grillparzers, das wir so wenig würdigen können, wie die Lottergenies, die manche romantische Poeten als ihre Ideale zeichneten. Wir sagen uns doch: in dem alten, kleinen, dürren Männchen ist alles ausgestorben, außer der eingewöhnten Unterwürfigkeit. Er liebt seine Gattin, sicherlich; aber er thut auch das mit Selbstbeherrschung. Er läßt sich verhöhnen, läßt sein Weib aus lauter Loyalität unbeschützt, und wirft alles, was noch in ihm lebt, in die Askese äußerster Selbstvernichtung.

Uns, die wir denn doch das Recht moderner Empfindung so gut haben wie der Dichter das der seinen, bleibt das Stück fremd wie ein Thesenstück voller Paradoxie, so wahr auch die Charaktere gezeichnet sind, so sicher auch die Intrigue entworfen ist. Und für

den Druck, den die Zeit des Vormärz auch auf den „inneren Menſchen“ ausübte, bleibt dieſer Bancban gerade um ſeiner ſubjektiven Wahrheit willen ein trauriges Denkmal.

So fröhlich, wie wir uns ein „Luſtſpiel“ vorzuſtellen pflegen, iſt „Weh dem, der lügt“ (1838) auch nicht; aber gerade der Ernſt neben der Fröhlichkeit läßt es uns dem „Zerbrochenen Krug“ zur Seite und noch über „die Journaliſten“ ſtellen. Es iſt eine dramatiſierte Anekdote aus dem Mittelalter, der Quelle mit großer Originalität und erſtaunlicher Geſchicklichkeit nachgeſchaffen. Den Dichter reizte hier die Überſpannung des Wahrheitsbegriffes: ſchon nach der alten Chronik genügte Leon der Forderung des Biſchofs, indem er die Wahrheit ſo ſagte, daß niemand ſie glaubte. Gegeben war ferner der Gegenſatz von civiliſierteren Franken und barbariſchen Nachbarn, den Grillparzer moderniſierte, indem er die Franken den heutigen Franzoſen annäherte; was Halm im „Sohn der Wildnis“ mit den Maſſilioten nachahmte. Auf dieſen Grund malt nun Grillparzer mit dem Behagen eines virtuoſen Charakterzeichners eine ganze Reihe prächtiger Typen: den frommen Biſchof, der ſchließlich doch Spaß verſteht; Edrita, die muntere Tochter des wilden Kattwald; dieſen ſelbſt, einen Nachkommen jener gefräßigen, ſtets geprellten Rieſen, des Herakles im griechiſchen Satyrſpiel, Polyphems, Thors; Galomir und Attalus, die beiden jungen Edelleute, der von den Wilden ein unbeholfener Tölpel, der von den Franken ein hilfloſer, aber gutartiger Geck: „Vom Tier zum Menſchen ſind der Stufen viele.“ In der Mitte aber Leon, der immer gewandte, immer friſch in That und Erfindung, dem man bei all ſeiner Dreiſtigkeit nie böſe ſein kann, das geſcheite Weltkind, dem der fromme Biſchof um ſeiner hochgeſpannten idealiſtiſchen Art willen nur um ſo mehr imponiert, aufopfernd, fromm, tapfer und vorlaut — das Ideal des jungen Wieners, wie es Grillparzer vorſchweben mochte. Des Biſchofs Schlußworte heben das reizende Genrebild, das geiſtreiche Intriguenſtück vollends zu dauernder Bedeutung empor: „Du wardſt getäuſcht im Land der Täuſchung, Sohn.“

Ein Intriguenſtück iſt auch „Ein Bruderzwiſt in Habsburg“, wieder ein Werk langſamen Reifens: 1824, 1835, 1848, 1850 ſind Anſätze; das Datum der Vollendung iſt, wie bei all den hinterlaſſenen Stücken, unbekannt. Den großen Kenner der Geſchichte Öſterreichs reizte wohl Kaiſer Rudolf zu einer paradoxen Rettung, der paradoxen Umformung Bancbans vergleichbar.

Der Kaiſer, der dem Dichter ſchon als ein Mitverehrer des ſpaniſchen Meiſters Lope ſympathiſch war, wird von aller Welt wegen ſeiner Unthätigkeit geſcholten; je nun, lautet Grillparzers Gegenrede, was iſt denn bei der Geſchäftigkeit der anderen ſo viel herausgekommen? Da iſt Mathias, immer in Plänen ſchwimmend, auf dem Schlachtfeld ſeiner Niederlage immer von Triumphen träumend; er geht das Volk um ſeine Liebe an, zeigt ſich — wie der als Modell benutzte Erzherzog Johann, der Reichsverweſer von 1848 — in Volkstracht, und das Ende iſt Jaſons:

Gekoſtet hab' ich, was mir herrlich ſchien,
Und das Gebein iſt mir darob vertrocknet;
Entſchwunden jene Träume künftger Zeiten,
Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

Da iſt Ferdinand, der freilich erreicht, was er will — blutige Verheerung des Landes zu Gunſten der Glaubenseinheit. Und der Hauptintrigant, Kleſel, dieſer vielgeſchäftige politiſche Leon, immer in der Mitte, immer mit neuen Anſchlägen — da er alle Fäden in der Hand zu haben glaubt, ſind es eiſerne Ketten, die ihn binden. Und das Geſamtergebnis dieſer Rührigkeit? Der Krieg von dreißig Jahren, der mit einer ein wenig komiſch wirkenden Beſtimmtheit angekündigt wird.

Grillparzers Freude an ſeiner Kenntnis des Hauſes Habsburg that ſich hier gütlich. Neben Rudolf und Mathias ſteht der dicke, gutmütig-vergnügte Deutſchmeiſter Maximilian, neben Ferdinand ſein Bruder Leopold, der allerdings nicht ganz „herausgekommen" iſt.

Nicht ſein ſchönſtes Werk — das bleibt wohl „Hero" —, aber neben „Libuſſa" das großartigſte iſt „die Jüdin von Toledo", 1824 begonnen, 1837 vollendet. Auch hier traf Grillparzer, wie bei „Ottokar", mit Lope de Vega zuſammen. Die politiſchen Verhältniſſe Öſterreichs fügten zu dem von den Romantikern erweckten Intereſſe an Calderon und Lope noch eine alte Tradition hinzu. Grillparzer iſt ein großer Bewunderer des ſpaniſchen „Phönix" geweſen; faſt alle ſeine Dramen las er und beſprach ſie auf dem Notizblatt. Nach dem Frühſtück pflegte er erſt ein antikes, dann ein ſpaniſches Stück zu leſen. Dennoch hat er in ſeiner Art wenig, in ſeiner Technik nichts von ihnen angenommen — der beſte Beweis für Guſtav Freytags Satz, die franzöſiſchen und ſpaniſchen Klaſſiker ſeien für unſere Bühne ohne lebendige Bedeutung. Die „Jüdin" iſt durch und durch eine pſychologiſche Charaktertragödie; von den

Typen der Spanier, von ihrer konventionellen Redeweiſe, von ihren überraſchenden Intriguen beſitzt ſie nichts. Der König, in Tugend erzogen und verheiratet, ſehnt ſich unbewußt nach friſchem Leben. Es begegnet ihm gleichſam verkörpert in Rahel, die die Angſt und Aufregung noch verſchönert:

> Saheſt du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
> Niemals haſt du die Schönheit geſehn.

Er iſt verzaubert. Nichts kann den Bann brechen, ſelbſt Rahels kindiſche Schwächen nicht, ſelbſt nicht ihre Umgebung, der brutal habſüchtige Vater, die traurige Schweſter. Der König vergißt ſeine Pflicht, das Land empört ſich, die Königin rafft ſich auf, herauszutreten aus ihrer nonnenhaft-ſteifen Zurückhaltung. Rahel ſtirbt. Und ihr Tod löſt den Zauber. Nun erkennt der König, daß er begehrte, was er nicht begehren durfte:

> Wer andern zu befehlen ſtrebt,
> Muß fähig ſein, viel zu entbehren.

Wie im „Treuen Diener" verzeiht er den entſchuldbaren Aufruhr und wird in heroiſcher That ſich reinigen wie ſeine Ritter. Eſther aber, die ihm fluchen wollte, der an ihrer Schweſter Tod ſchuld war und nun „in prunkendem Vergeſſen" davongeht — ſie ſpricht auch ihrerſeits Verzeihung aus, denn wie im Lande der Täuſchung leben wir alle im Lande der blinden Gier, und alle bedürfen wir der Gnade.

Rahels Bild gehört zum Vollkommenſten, was die dramatiſche Litteratur beſitzt. Die bezaubernde Macht der inhaltsloſen Veränderlichkeit iſt nie wahrer geſchildert worden. Sie hat den König wahrhaft geliebt; aber mit ihm zu ſpielen, war ihr Naturbedürfnis — ihm, von ihr gereizt, gequält zu werden. Auch in dieſer Selbſterniedrigung des Königs ſteckt etwas von jener Askeſe der Demut, die Grillparzer mit ſo vielen ſeiner Geſtalten teilt. Die Königin, „eine ſteife, kalte Engländerin", liebt den König auch und weiß es ihm ſo wenig wie Rahel zu zeigen: quält ihn Rahels wilde Koketterie, ſo bringt Eleonorens enge Sprödе ihn zur Verzweiflung. Er iſt doch Spanier, und ſpaniſche Luft liegt über dem Ganzen, in dem reſpektvollen Ton, in dem die Aufrührer von ihrem König reden, in Manriquez' Ehrbegriff. Und doch erhebt ſich das hiſtoriſche Drama weit über zufällige Beſtimmung von Zeit und Ort zu typiſcher Bedeutung.

Am ſtärkſten iſt dieſe in der Gruppe der klaſſiziſtiſchen Dramen ausgeprägt. Es iſt die kleinſte; aber ſie umfaßt drei Meiſterſtücke.

Bei „Sappho“ (1818) hat der Dichter mit ſeltener Deutlichkeit ausgeſprochen, was ihn anzog: „ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenſchaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die ſchönere Frucht höherer Geiſtesbildung, das Zepter führt, bis die angeſchmiedeten Sklaven die Kette brechen und daſtehen und Wut ſchnauben“. Das alſo iſt Sappho. Sie hat ſich zur großen Künſtlerin geläutert — nun iſt ſie dort ſo wenig glücklich wie Taſſo oder Byron in Zedlitz' Totenkränzen:

Gar ängſtlich ſteht ſich's auf der Menſchheit Höhn,
Und ewig iſt die arme Kunſt gezwungen
Zu betteln von des Lebens Überfluß!

Wie Alfons will ſie die Krone der Auserwählten mit dem Glück der Vielen vereinigen. Aber eine ſtrenge Scheidewand iſt befeſtigt, unerſchütterlich. Phaon ſieht neben ihr ein hübſches, unbedeutendes Ding, aber jung, aber liebenswürdig — und ſie gehören einander. Sappho aber will ihre Krone wahren, rein ſoll ſie bleiben vom Spott der Überklugen; und ſtolz ſpringt ſie ins Meer. Wie in „Nauſikaa“ nach Goethes Plan zerſtört die Beſchämung ihr die Lebenskraft: ſie will nicht leben, wenn ihr reiner Ruhm, der Lohn eines ernſten Lebens, nicht mehr blüht.

Schwerlich ſchwebten dem Dichter hier lebende Modelle vor. Um ſo mehr enthält der Gegenſatz von Sappho und Melitta typiſche Wahrheit; Heyſe hat ihn in der Novelle „Zwei Gefangene“ erneuert, eine Verfaſſerin der jüngſten Richtung, Ernſt Rosmer, in „Wir Drei“ charakteriſtiſch genug ebenfalls — doch mit entgegengeſetzter Löſung; hier geht Melitta an Sapphos Erſcheinen zu Grunde. — Phaon iſt nichts Beſonderes, ſoll es nicht ſein: ein hübſcher, enthuſiaſtiſcher Jüngling, irgend einer von denen, an denen die begeiſterten einſamen Frauen ſo leicht ihr Verhängnis erfüllen: George Eliots zweiter Gatte, oder gar der Jägerleutnant der armen Ludmilla Aſſing — es iſt ein ewiger Typus.

„Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831) hat man die ſchönſte deutſche Liebestragödie genannt; ich glaube, mit Recht. Auch hier ein uralter Stoff, auch hier typiſche Verhältniſſe: die Prieſterin, die in ihrer ſtrengen ſelbſtiſchen Überhebung verkannte, welche Leidenſchaft im Menſchenherzen wohnt, und die nun nach

ſüßem mädchenhaftem Zögern dem ſchönen Jüngling in die Arme ſinkt. An ſeinem Tode ſtirbt ſie. Zu wehren weiß ſie ſich nicht, gegen die ſüße Liebe nicht und nicht gegen das harte Geſetz; aber ihr Herz, von zu viel Spannung der frommen Begeiſterung, der Leidenſchaft, des Schmerzes überwältigt, bricht. Und vielleicht meint der Dichter, die armen einfachen Eltern, gedrückte Leute, die ſich das Leben verkümmern, er mit ſeiner Härte, ſie mit ihren Klagen — ſie ſeien in ihrer ſtillen Beſchränkung glücklicher noch als die hohe Prieſterin der Liebe ward. Wir glauben es nicht; wir hören faſt freudig das Wort, daß ſie zurückgekehrt ſei zu den Ihren — wie Libuſſa heimkehrt.

Nur ein Fragment iſt „Eſther“ geblieben, aber der reichſten eins in der traurig großen Sammlung dramatiſcher Fragmente erſten Ranges, die unſere Litteratur beſitzt: „Prometheus“, „Nauſikaa“, „Pandora“, „Demetrius“, „Robert Guiscard“. Die Charakteriſtik des auf der Höhe vereinſamten Königs iſt voller Kraft, die des einfachen Mädchens aus dem verachteten Volk voll Reiz; wie ſo oft, weiß auch hier der Dichter für die Überwindung mädchenhafter Schüchternheit neue, zarte Farben zu finden. Aber auch hier ſollte das hoffnungsvolle Begehren nicht als Idyll enden. Im Glanz ſollte Eſthers Herz ſich verhärten und an dem König, wie an Ottokar, die Verſtoßung der erſten Frau ſich rächen. Sie regiert ihn — es war dabei wohl an die von Grillparzer oft erwähnte dritte Gattin Metternichs, eine „temperamentvolle Ungarin“ gedacht —, aber die Notwendigkeit, ſich ſeinen Launen anzupaſſen, macht auch hier die Höhe, die ihr nicht zukommt, zum glänzenden Elend. Stärker als je ſonſt nähert ſich der Dichter hier der Tragikomödie. Haman iſt durchaus grotesk aufgefaßt, und ſein Wort: „Doch iſt die Wahrheit ſelbſt mitunter nützlich“ bietet zu den Übertreibungen des Biſchofs von Châlons das Gegenſtück. Auch die Höflinge mit ihren ſchnellen Änderungen ſind der typiſchen Charakteriſtik der Poſſe oder Zſchokkes angenähert. Und dennoch weiß Grillparzer für dieſen Haman, der nun einmal ohne Gunſt nicht leben kann, zu intereſſieren, während der überweiſe Mardochai mit ſeinen rabbiniſchen Beweisführungen uns fern bleibt.

Dicht an die Dramen ſchließt ſich Grillparzers größte Erzählung „Der arme Spielmann“ (1848). Scherer hat dies von allen Werken des Dichters am tiefſten ergriffen. Auch iſt es voll rührender Stimmung; der Dichter, der ſonſt faſt nur das Elend der Sieger

ſchildert, ſchildert hier einmal das Glück des Beſiegten. Ein Beſiegter des Lebens iſt der arme Spielmann: unbegabt, verarmt, ſeine Geliebte mit einem andern vermählt — und doch iſt er glücklich: er träumt in ſchönen, zuſammenhangloſen Accorden, und eine Thräne ſeiner Geliebten fällt auf das einzige Erbſtück, das er hinterläßt: die Geige. — „Das Kloſter bei Sendomir“ (1828) iſt eine kräftig und ſtark erzählte Geſchichte von betrogener Liebe, Rache und Buße. Auch der Mönch iſt ein Beſiegter des Lebens, ihm aber fehlt die verſöhnende Milde: grell lacht er, blutig läßt er ſich geißeln — er hat auch im Kloſter den Frieden nicht gefunden. —

Hat Grillparzer ſo im Drama wie in der Erzählung lyriſche Stimmung von hinreißender Kraft, ſo bleibt ihm doch eigentliche Lyrik verſagt. Von ſeinen lyriſchen Verſen gilt jenes Wort: „Wir glühten, aber ach, wir ſchmolzen nicht.“ Es bleiben hart zuſammengeſchmiedete Stücke ohne den Fluß einer einheitlichen Stimmung; verſifizierte Proſa ſtört oft, öfter ein bei dem muſikaliſchen Grillparzer doppelt erſtaunlicher Widerſtreit von Form und Inhalt. Er läßt etwa (in „Herkules und Hylas“) den Kraftgott im Tänzerſchritt auftreten, oder ſagt dieſelben Dinge, die der Prieſter in „Hero“ ſo ernſt-feierlich ſagt, in munterem Singſang:

Sammlung, jene Götterbraut,
Mutter alles Großen,
Steigt herab auf deinen Laut
Segen-übergoſſen!

Er gehört zu unſeren beſten Epigrammatikern; ſeine zahlreichen Sinngedichte ſind voller Witz und ſcharf umriſſener Zeichnung. Aber ſeine lyriſchen Bekenntniſſe ſind mühſam, hart, oft beinah ſtotternd geſchrieben.

Zweierlei trägt daran die Schuld: ein formelles Moment und ein pſychologiſches. Grillparzer fehlte die Ehrfurcht vor der Sprache, die Novalis faſt bis zum Aberglauben getrieben hatte. Sie fehlt all ſeinen Altersgenoſſen. Rückert glaubt auf die Sprache wie auf ein geduldiges Kamel jeden Einfall der Künſtelei packen zu dürfen; Uhland ſteckt ihr Archaismen wie „Wat“ hinter die Ohren, und Platen ſchlägt ihren metriſchen Forderungen aus lauter Formſtrenge ins Geſicht. Die Sprache muß gehorchen. Auch bei Grillparzer wird ihr Unmögliches zugemutet, z. B. das abſolute Partizip:

Teils getötet, teils gefangen,
Retteten ſich wenige nur.

Grillparzers Verſe im Drama ſind voller Flickworte, voller „ei“ und „denn“ und „je nun“; ſie ſind hart und ungelenk, nur etwa die drei, vier erſten Stücke ausgenommen. Die Lyrik aber verträgt ſolche Härten nicht, die das Drama überwinden kann; eins unſerer ſtärkſten lyriſchen Talente, Annette von Droſte, dem Dichter des „Traum ein Leben“ auch in der Weltanſchauung verwandt, hat ſich damit um den größten Teil ihrer Wirkung betrogen. Und dann zweitens ein ſchönerer Grund, den er wieder mit Annetten teilt: eine gewiſſe Schamhaftigkeit der Seele erſchwerte ihm das volle Ausſprechen. Sogar das Anſehen ſeiner Dramen war ihm peinlich: er wollte ſeine eigenen Geſtalten nicht im grellen Licht der Lampen vor ſich ſehen. Er ruft dem Geiger Paganini zu:

Du wärſt ein Mörder nicht? Selbſtmörder du!
Was öffneſt du des Buſens ſtilles Haus
Und jagſt ſie aus, die unverhüllte Seele,
Und wirfſt ſie hin, den Gaffern eine Luſt?

Hölderlin, Kleiſt kannten dies Gefühl; ſie hat es nicht an lyriſchen Geſtaltungen gehindert. Warum denn ihn? Warum konnte er nur durch die Maske ſeiner Geſtalten ſein Innerſtes ausſprechen? Weil er den Gegenſatz von Dichter und Menſch, den Widerſtreit beider Welten zu hart empfand. Die ſtarke Quelle ſeiner Dramatik überſchwemmte die Beete der Lyrik. War ein Mann zum Dramatiker geboren, ſo war es Franz Grillparzer.

Geriet Grillparzer mit den Jahren in immer ſchärferen Gegenſatz zu der Romantik, ſo erſcheint dagegen ein viel geringerer, aber glücklicherer Poet als ihr Muſterſchüler: Wilhelm Müller (1794—1827).

Wilhelm Müller gehört zu den wenigen deutſchen Dichtern, die aus dem Handwerkerſtand hervorgingen; für ſeine echt volkstümliche Poeſie war dies vielleicht nicht ohne Bedeutung. Am 7. Oktober 1794 zu Deſſau als Sohn eines Schuhmachers geboren, ward er ſorgſam, aber ohne Pedanterie erzogen. 1813 nahm auch er als freiwilliger Gardejäger am Kriege teil und war von da ab in Berlin in Verbindung mit den Kreiſen, die ſich für ältere deutſche Litteratur und Sprache intereſſierten. Seine „Bibliothek deutſcher Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts“ (1822—1827) ging aus dieſen Anregungen hervor — dankenswerte Verſuche, Opitz und Gryphius, Logau und Angelus Sileſius dem deutſchen Volk von

neuem zu ſchenken; aber wichtiger war doch, was der Dichter ſelbſt aus dem Verkehr mit dieſen älteren Sängern gewann.

Ferner war der junge Philolog mit einer ganzen Schar jüngerer Dichter zu einem Bunde zuſammengetreten. In dieſem Berlin, das gerade damals anfing ſo beharrlich als die Stadt der Unpoeſie, der trockenen Ironie, des Nicolaitismus verſchrieen zu werden, ſtifteten Wilhelm Henſel, der Schwager Felix Mendelsſohns, Wilhelm Müller und einige adelige Dilettanten einen romantiſchen Sängerkreis, deſſen „Bundesblüten“ (1816) in Verskünſtelei und Schauerromantik ſo „unberliniſch“ wie möglich glänzen. Bald folgt ein neuer Bund. Im Hauſe des ſpäten Klopſtockianers Stägemann (1763—1840), den wir wiederholt als Vermittler zwiſchen älteren und neueren Dichtergenerationen treffen, bildete deſſen Tochter Hedwig (1800—1891) den lieblichen Mittelpunkt, eine poetiſche Erſcheinung, die in ihrer altdeutſchen Tracht, mit dem vollen blonden Haar wohl Fouquéſchen Träumen von Ritterfräulein zum Leben helfen konnte. Später hat ſie den erſten Generaldirektor der Berliner Muſeen, v. Olfers, geheiratet; wie ihre Mutter, wie ſie ſelbſt iſt auch eine Tochter, Marie von Olfers (geb. 1826), Dichterin geworden; ſie hat auch freundlich-romantiſche Novellen verfaßt. Um Hedwig von Stägemann nun bildete ſich ein Liebhabertheater ſeltſamſter Art. Es galt, das wirkliche Leben in ein poetiſches Spiel zu überſetzen. Der Salon wandelte ſich für die Phantaſie der Beteiligten in einen Wald; die Tochter des Hauſes wird „Roſe, die ſchöne Müllerin“, Wilhelm Henſel ſpielt den Jäger, Wilhelm Müller die Rolle, die ihm ſein Name anwies. Jeder ſpielt nun aus dieſer Verkleidung heraus in Liedern, die der begabte Komponiſt Ludwig Berger in Muſik ſetzte.

Wir verweilen einen Augenblick bei dieſem höchſt charakteriſtiſchen Spiel. Wie es eine gefährliche Übung geworden war, ſich in feſtſtehende Dichterrollen hineinzutäuſchen, zeigte Ernſt Schulze. Hier wird nun aber das Spiel harmlos als ſolches gemeint; man verhehlt ſich nicht, daß es nur eine Verkleidung der Wirklichkeit ſei. Aber daß eine ſolche Bedürfnis ward, iſt immer noch „romantiſch“ genug. Bis in die höchſten Kreiſe, die bei uns ſonſt der Poeſie faſt am entſchiedenſten fern bleiben, ging dies Bedürfnis. Wilhelm Henſel, als Maler wie als Dichter nie mehr als ein begabter Dilettant, machte ſein Glück, als er 1821 das große Feſtſpiel veranſtalten durfte, bei dem der Hof dem Großfürſten Nikolaus zu

Ehren Thomas Moores „Lalla Rookh“ in lebenden Bildern ſtellte. Für Adolf Menzel ward nicht lange darauf die Zeichnung der Bilder zu dem Hoffeſt der „Weißen Roſe“ der Anfang ſeiner Laufbahn als künſtleriſcher Hofhiſtoriograph der Hohenzollern. Man glaubte das Leben dem Spiel auf der Bühne annähern zu müſſen. Aus dem nächſten Zeitraum, da dies Maskieren der Wirklichkeit aus der Hauptſtadt in ſtillere Gegenden geflohen oder nur dort noch kräftig geblieben war, ſchildert Gutzkow (1838) die romantiſche Welt der Aſſings, zweier Nichten Varnhagens, von denen eine ſpäter deſſen Nachlaß mit nur zu rüſtigem Eifer herausgab:

> Bei den Töchtern herrſchte der Genuß phantaſtiſcher Reproduktion vor, eine wahre Schwelgerei im Erlebten, im Erzählten. Faſt alles mußte vor die Phantaſie treten, und beiden trat dann zuweilen etwas mit gleichen Bildern und zu gleicher Zeit vor ihr Auge, wo es dann genug über die geiſtige Zwillingſchaft zu lachen gab. Eine ſagte wörtlich dasſelbe, wie die andere. Es handelte ſich um ein ewiges Verſchönern der Welt, ein ſtetes Wegſtoßen des Häßlichen. Kein Schiff, das gerade vorüberſegelte, wenn wir in Flottbecks Baumſchatten weilten, blieb ohne Betrachtung von Träumereien; ſicher ging es nach Indien, ſicher ins Land der Palmen, zu jenen blauen Seen hin, wo ſich die Flamingos badeten. Alles Gemeine, alles Alltägliche verſchwand hier vor Blicken, die nur das Schöne oder das Entgegengeſetzte, Störende ſahen und die Menſchen und die Dinge in potenzierende und depotenzierende einteilten. Heute verkehrte man ſich die Welt in das Zeitalter der Troubadoure, morgen ſtellte man ſie vor den Vexierſpiegel des ſchattenloſen Peter Schlemihl Adelberts von Chamiſſo . . .

Man muß dieſe und ähnliche Genrebilder aus der Geſellſchaft im Auge behalten, um ganz zu ermeſſen, wie viel für die große Aufgabe noch zu leiſten war, die Goethe erfüllt, die die Romantik verhöhnt hatte: das wirkliche Leben der Poeſie zu erobern!

Aus ſo romantiſchen Stimmungen gingen die „Müllerlieder“ (1818) unſeres Dichters hervor. Hier ging die Saat der Romantik blühend auf. Sie hatte gelehrt, man ſolle ſich die einfachen, ſchlichten Töne des Volkes aneignen, ſolle herausdichten aus der Seele des Volkes. Sie hatte auf den unſchätzbaren Reichtum unſerer älteren Poeſie hingewieſen, und neben dem eigentlichen Volkslied hatte das „Wunderhorn“ auch das „Geſellſchaftslied“ des ſiebzehnten Jahrhunderts ausgegraben, das ſo zu ſagen ein Volkslied für engere Kreiſe war. Solche Geſellſchaftslieder hat Wilhelm Müller fortan faſt ausſchließlich verfaßt: Gedichte aus den Papieren eines reiſenden Waldhorniſten (1821), Wanderlieder (1823), Tafellieder für Liedertafeln (1823). In ihnen wurzelt ſeine Bedeutung, wenn auch bei

ſeinen Lebzeiten die politiſche Tendenzdichtung ſeiner „Lieder der Griechen“ (1821) ſeinen Ruhm begründete. Kaum von noch einem Dichter werden ſo viel Gedichte wie von ihm geſungen: „Wenn wir durch die Straßen ziehen“, „Es lebe, was auf Erden ſtolziert in grüner Pracht“, „Im Krug zum grünen Kranze“; und dann die Lieder der „Schönen Müllerin“, ſchon 1824 von Franz Schubert komponiert. Schubert (1797—1828) gehört zu Wilhelm Müller wie Schumann zu Heine: die Leichtigkeit der Produktion, die Luſt und Kunſt, ſich in fremdes Fühlen zu verſenken, die anſpruchslos-heitere Liebenswürdigkeit des Wiener Liedermeiſters ſind auch dem Sänger der Müllerlieder eigen.

Zum erſtenmal, ſeit es eine deutſche Litteratur giebt, verbreitete ſich von Berlin aus über das ganze Reich in raſchen Siegeszügen eine in der künftigen Reichshauptſtadt entſtandene Poeſie. Nicht Leſſing oder gar Ramler, nicht Tieck oder Fouqué hatten dies erreicht; ſpäter iſt es erſt wieder Bettinen gelungen. In der angeblichen „Hauptſtadt der Unpoeſie“ gruppiert ſich um den Sänger der Griechenlieder Romantik und poetiſche Teilnahme und poetiſche Lebensauffaſſung in hundert Geſtalten. Ich erwähnte ſchon den Kreis Stägemanns, erwähnte Wilhelm Henſel. Dieſer führt in den glänzenden Kreis der Familie Mendelsſohn hinein, für deren hochgeſpannte geiſtige Anſprüche und für deren vornehme Lebenskunſt die ſchöne Briefſammlung zeugt, die Wilhelms Sohn Sebaſtian Henſel der deutſchen Leſewelt geſchenkt hat („Die Familie Mendelsſohn“, 1879).

Neben Wilhelm Henſel ſteht Luiſe Henſel (1798—1876), ſeine Schweſter, eine Predigerstochter aus dem märkiſchen Torfdörfchen Linum. Sie beſitzt die kindliche Frömmigkeit Eichendorffs, aber nicht ohne einen Funken von der verzehrenden Unruhe Annettens. Der erſte Katholik, den ſie kennen lernt, iſt (1818) — Clemens Brentano; und — ſie, die Proteſtantin, vollendet ſeine Bekehrung zum Glauben. Ende desſelben Jahres tritt ſie dann ſelbſt zur katholiſchen Kirche über und hat als eine Art weltlicher Nonne in treuſter Hingebung an ihren Glauben ſtill und wohlthätig ein langes Leben verbracht. In frommer Demut vergleicht ſie ſich einmal ſelbſt mit einem häßlichen kleinen Krug, in den ſchöne Blumen geſteckt ſeien: Gottes beſondere Gnaden; es war vor allem die Gnade, daß ihr jedes Gebet zum Gedicht, jedes Gedicht zum Gebet ward. So entſtand in wenigen Jahren ein reicher Strauß frommer Lieder,

deren ergreifende Einfachheit an das alte Kirchenlied erinnert; so: „Müde bin ich, geh' zur Ruh'". Achtlos schrieb sie sie hin, kritzelte etwa die Verse auf ein buntes Medizinpapier. Aber Tausende und Zehntausende erbauten sich an diesen schlichten Gebeten, was den prächtigen geistlichen Gedichten ihres Freundes Clemens versagt blieb. —

Wir blicken zurück. Was hat der Zeitraum von 1810—1820 der deutschen Litteratur, dem deutschen Publikum und seinen Sängern an dauerndem Gut eingebracht?

Das große Ereignis der Freiheitskriege hat nicht nur in den Liedern der auserwählten Sänger dem ganzen Volk ein unschätzbares Besitztum verliehen; es hat auch seit langer, langer Zeit zum erstenmal wieder gelehrt, was ein nationales Erlebnis bedeute. Selbst Roßbach und Leuthen hatten nicht das ganze Reich berührt; man muß bis auf die Reformation zurückgehen, um solchen Nährboden für große Poesie zu finden. Und dennoch — Werke, wie die Not des vorigen Jahrzehnts sie hervorgebracht hat, schuf dieser Zeitraum nicht. Gegen die herrliche Blüte des Dramas in jener Zeit stellt die neue Jahrreihe nur zwei Meisterwerke: „Sappho" und den „Zerbrochenen Krug"; den „Wahlverwandtschaften" und Kleists Erzählungen hat sie entsprechende Leistungen realistischer Lebensbeobachtung überhaupt nicht gegenüberzustellen. Dafür blüht das Märchen, in der Nacherzählung der Brüder Grimm wie in der Erfindung Fouqués und Chamissos, blüht die phantastische Erzählung Justinus Kerners und E. Th. A. Hoffmanns. Fast noch mehr ist für dies Jahrzehnt die Vermischung von märchenhaften und realistischen Bestandteilen, wie in Arnims „Kronenwächtern" und Brentanos „Kasperl und Annerl", charakteristisch. Eine ähnliche Verbindung kündet das bedeutendste Prosawerk der Epoche schon im Titel an: Goethes „Dichtung und Wahrheit". Den deutlichsten Ausdruck aber findet die Stimmung der Zeit (1819) in Schopenhauers Hauptwerk. Wohl blieb es noch unbekannt, unverstanden; aber wie selten gilt der Prophet in seiner Zeit! Die Scheidung einer unsichtbaren, unfühlbaren und doch eigentlich allein wirklichen Welt von einer sichtbaren, fühlbaren und doch eigentlich nur scheinbaren, wie die Romantiker sie in ihrer Poesie voraussetzen, wird hier als philosophisches Dogma aufgestellt. Dichtung und Wahrheit ist die Parole dieser Zeit — so aber, daß sie die Dichtung nur zu gern in Wahrheit wandeln, die Wahrheit zur Dichtung

umgeſtalten möchte. Daher die Vorliebe für Verwandlungen in Goethes „Epimenides“ wie in der „Bezauberten Roſe“; daher die Freude der Gebildeten an der wirklichen Naivetät der Volksmärchen wie an der affektierten Scheinnaivetät von Claurens „Mimili“ (1816), an den Schilderungen des italieniſchen Carnevals in Goethes Italieniſcher Reiſe wie an den Masken- und Rollenliedern Uhlands und Wilhelm Müllers.

Eine ſolche Zeit iſt der klaren, ſcharfen Luft des Dramas nicht günſtig, in der die Geſtalten zu deutlich daſtehen; und in der Epik bevorzugt ſie vor Roman und Novelle das Märchen. Aber für die Lyrik iſt es ein geſegneter Zeitraum. Und ſo tritt Goethe hier mit ſeiner letzten großen Gabe (den poſthumen zweiten Teil des „Fauſt“ abgerechnet) ein: ſein „Weſtöſtlicher Divan“ ſchließt dies Jahrzehnt ab. Auch hier ein Maskenſpiel: der deutſche Altmeiſter als perſiſcher Poet „Hatem“ mit Suleika-Marianne und dem Schenken ſcherzend; auch hier, wie in Wilhelm Müllers Kreiſe, Erwiderung des Spiels durch eigene Lieder der beſungenen Dame Und auch hier unter der Decke der erdichteten Ferne volle ſubjektive Wahrheit, echteſte Empfindungen und Erfahrungen des verjüngten Dichterherzens!

Drittes Kapitel.

1820—1830.

Der Zeitraum 1820—1830 unterscheidet sich in seinem ganzen Charakter stark von dem Jahrzehnt 1810—1820. Wie diesen die große Erscheinung der Freiheitskriege beherrscht, so jenen die Ernüchterung und Enttäuschung nach dem Siege. Man hatte im Beginn des Jahrhunderts von der wirklichen Welt als dem verächtlichen Fußschemel für alle geistige Erhebung ganz absehen wollen und hatte sich wollüstig in das romantische Hochgefühl der Künstlerexistenz versenkt. Man hatte dann (1810—1820) eine Brücke zwischen beiden Welten schlagen wollen. Der große Moment schien wirklich Dichtung und Wahrheit zu versöhnen. Man träumte von einem neuen, herrlichen Reich, das alle Schönheit mittelalterlicher Romantik mit der Aufklärung der Gegenwart vereinigen sollte. Und dann kam — die Bundesakte vom 8. Juni 1815 und die Misere des Bundesrats und der kleinstaatlichen Souveränitäten. Man hatte auf dem Wartburgfest am 18. Oktober 1817 dennoch mutig noch einmal das Banner des einigen freien Deutschlands aufgepflanzt — und dann kam am 23. März 1819 die Ermordung Kotzebues durch Sand und als die unselige Folge der unseligen That die Demagogenhetze, die Arndt und Jahn aus ihrer Bahn warf, den jungen Georg Büchner zum Verschwörer und den jungen Fritz Reuter zum verzweifelten Trinker machte. Man hatte erwartet, der künstlerischen Einigung Deutschlands von Weimar aus werde rasch eine wirtschaftliche und sociale Verbrüderung folgen — und der Adel trat anspruchsvoller und erfolgreicher als zuvor gegen das Bürgertum auf, und die Schranken des Verkehrslebens blieben fast überall bestehen.

Noch aber hatte man nicht gelernt, zu kämpfen. Man war enttäuscht, aber man suchte sich abzufinden. Man machte gute

Miene zum böſen Spiel. Dies Vorliebnehmen, dieſe Zufriedenheit mit dem, was doch nicht genügen konnte, prägt dem allgemeinen Leben der Zeit den Stempel auf. Es iſt die „Biedermannszeit", es iſt die Periode des furchtſamen Humors und der trivialen Empfindſamkeit. Über die beiden Welten der Wahrheit und Dichtung, die man eben noch hatte zuſammenbringen wollen, wird nun ſäuberlich doppelte Buchhaltung geführt. Der Philiſter, der ſich begeiſtert, wo es der gute Ton fordert, wird zum Typus der Zeit, und Heine bildet ihn zu der unſterblichen Karikatur des Gumpelino (in den „Bädern von Lucca") um. Die Tracht der Zeit iſt charakteriſtiſch: wie die Frauen ungeſchickte, unmaleriſche Kleider tragen, darüber aber, ſobald ſie ausgehen, romantiſch drapierte Shawls werfen und auf die ſeltſamſten Lockengebäude den Turban mit der Straußenfeder ſetzen oder ſonſt ein wunderliches Gebäude von Rieſenhut. Die Männer gehen wenigſtens, wenn ſie auf ſich halten, auf der Straße ſo gewiß in Frack und Cylinder, wie ſie zu Hauſe im Schlafrock ſitzen: hier äußerſte Läſſigkeit, dort ſtramme Poſe. Selbſt bedeutende Männer wie A. W. Schlegel machen dieſe Metamorphoſe täglich durch, wie ſie D. Fr. Strauß an ihm ergötzlich geſchildert hat.

Uberall herrſcht dies Nebeneinander von platter Bequemlichkeit und überflüſſiger Feierlichkeit. Der berüchtigte Strickſtrumpf fliegt in den Händen der Mütter und Töchter hin und her, während ſie mit verzückten Geſichtern die „himmliſche", „göttliche" Muſik des „Freiſchütz" oder Mendelsſohns Kompoſitionen anhören; denn Konzerte zu beſuchen, wird jetzt Mode. Man ſitzt in beſcheidenſten Räumen bei Talg- und Öllicht; aber vor jeder Geſellſchaft ſtellen Räucherkerzchen eine feierliche Atmoſphäre her. Man lebt in ſeinem Städtchen ſo abgeſchloſſen, daß man (noch 1847!) in Kaſſel den Tod des in Frankfurt am Main geſtorbenen Kurfürſten erſt nach 24 Stunden erfährt; aber wenn eine verwitwete Oberſtin ſtirbt, ſo teilt man den „vielen auswärtigen Verwandten, Freunden und Bekannten" in einer pomphaften Todesanzeige die eigenen Gefühle mit: „Die beruhigende Hoffnung, daß ihr ſanfter Geiſt aus jenen Sternenhöhen noch liebevoll auf uns herniederblickt, bis der Tod auch uns das unerforſchliche Rätſel des Schickſals einſt verklärt haben wird, ſteht in unſerer Betrübnis und Trauer uns allein noch tröſtend zur Seite." Man ſchnupfte Tabak und las Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann; man ſchrieb die ſteifſten Komplimentierbriefe und begeiſterte ſich für Heines Reiſebilder.

Dieſer Hintergrund der Philiſtroſität iſt, wie für die Romantik, ſo für Heine und Platen, Annette von Droſte und Immermann überall hinzuzudenken. Wie in den Tagen der Tieck und Hoffmann erweckt er die Reaktion der Wenigen gegen die Vielen. Auch bei den Dichtern, wie bei dem großen Publikum, das ſie jetzt alle verachten, wird die Romantik eine neue Macht. Heine und Immermann haben ſich durch ihren Einfluß durchzukämpfen, Platen hat ihre Wirkung auf die Leſewelt zu erſchüttern.

Die leſende Menge und die aufblühenden Dichter treffen zuſammen in der Verehrung des Genies. Nicht nur Schiller, auch Goethe wird an den litterariſchen Theeabenden mit Eifer geprieſen. Aber der eigentliche Mann der Zeit iſt — Napoleon. Sein Bild hängt, wie Herwegh noch 1841 klagt, in allen Hütten; das Lied auf Bertrands Abſchied, das den Edelmut feierte, mit dem Napoleons General ihm nach St. Helena folgte, war neben dem „Jungfernkranz“ das populärſte Stück für Geſang und Drehorgel. Heine und Zedlitz nahmen die Stimmung für die „Beiden Grenadiere“ und „Nachts um die zwölfte Stunde“ aus ihrer Umgebung. Und am folgenden Tage ſind dann ihre Leſer, dieſelben Männer, die geſtern nichts Höheres kannten als das „Bild des Kaiſers“, wie der alte Hauptmann in Immermanns „Münchhauſen“, „ſtockpreußiſch“ oder „ſchwarzgelb bis auf die Knochen“.

Denn das partikulariſtiſche Element blüht überall. Selbſt ein ſo einſichtiger Kritiker wie Wilhelm Müller will im Grunde nur provinziell gefärbte Poeſie gelten laſſen. Jedenfalls entfaltet dieſe ſich zu hoher Blüte. Die ſchwäbiſche Schule und die öſterreichiſche Lokaltradition bringen gerade jetzt in Uhland, Grillparzer, Raimund Klaſſiker hervor; und neben ſie ſtellt ſich die durchaus ſpecifiſch geartete Natur der Weſtfalin Annette von Droſte. Die Lokalpoſſe und die Dialektpoeſie gedeihen. Am höchſten kommt nun auch in Mittel- und Norddeutſchland die dialektiſche Komödie, die ja auch für Raimund die Vorbedingung geweſen war. Auf den von Goethe ſo warm belobten „Pfingſtmontag“ (1816) des Straßburgers G. D. Arnold (1780—1829) folgt nun der „Alte Bürgerkapitän“ (1820) des Frankfurters Karl Malß (1792—1848). Malß ſchuf mit ſeinem „baumwollenen und wollenen Warenhändler Hampelmann“ eine lebenswahre Figur, die lange lebendig blieb, einen Philiſter von ganz ſpecifiſch frankfurtiſchem Gepräge. Den Dialekt beherrſchte er ſo meiſterhaft, wie ſchon ſein Vorgänger,

Goethes leiblicher Vetter Fr. K. L. Textor (1775—1851), mit ſeinem Schulſchwank „Der Prorektor“ (1794) es gethan hatte; mit gleicher Sicherheit folgte ihm der Arzt W. Sauerwein (geſt. 1847) mit andern Schul- und Marktſcenen. Realiſtiſche Naturwahrheit, volle Porträtähnlichkeit der philiſtröſen Modelle erreichten ſie alle; Höheres erſtrebten ſie nicht. Zu bewundern bleibt die Freiheit des Dialogs, die erſt das Lokalſtück der deutſchen Bühne erorbert hat; in der Ungezwungenheit lebendiger Rede haben Malß und Niebergall damals ſchon erreicht, was erſt neuerdings wieder die Realiſten Holz und Schlaf und vor allen Gerhart Hauptmann anſtrebten. Sie vererbten dann dieſe Sicherheit des Ausdrucks auch auf die Erzählung und die Lyrik im Dialekt, wie ſie der Frankfurter Friedrich Stoltze (1816—1891) mit berechtigtem Erfolg pflegte; neben dem älteren Nürnberger Johann Konrad Grübel (1736—1809) und dem gleichaltrigen Roſtocker John Brinckmann (1817—1870) iſt er der bedeutendſte ſtädtiſche Dialektdichter Deutſchlands, und ſein politiſches Intereſſe hebt ihn über Malß Philiſtroſität. — Ernſt Elias Niebergall (1815—1843) war ſelbſt ein verlumptes „Genie“, wie übrigens Textor auch und wie viele andere Meiſter gerade der Lokalpoſſe. Wie man ſeinen Haupthelden, den liederlichen „Datterich“ (1841), mit G. Hauptmanns „Kollegen Crampton“ verglichen hat, ſo erinnert der Dichter ſelbſt an dieſen: „Als man die Leiche aus dem Bette hob, fand man, im Stroh des Lagers verſteckt, eine Anzahl Flaſchen, aus welchen er, dem Verbote der Ärzte entgegen, heimlich die unentbehrlichen Spirituoſen genoſſen hatte.“ Der „Datterich“ iſt wohl unzweifelhaft das genialſte Lokalſtück Deutſchlands, und die Energie, mit der der Darmſtadter Lokalton bis in jede Einzelheit hinein durchgeführt wird, iſt nicht minder bewundernswert als die Kraft der Charakterzeichnung. Die Handlung borgt, wie in all dieſen Stücken, ſorglos Motive aus der älteſten Tradition bis zu dem mittelalterlichen Schwank vom „Advokaten Pathelin“ herab; wie aber der Autor für ſeinen verlumpten Helden Sympathien zu erwecken weiß, die die Welt der philiſtröſen Biedermänner faſt ins Unrecht ſetzen, das nähert in der That den übermütigen Schwank faſt der Charakterkomödie, ja dem zeitgeſchichtlichen Drama.

Neben dem Elſaß und den Maingegenden bildet Hamburg den dritten Hauptſitz des neuen Lokalſtücks. G. N. Baermann (1785—1850) ſchadet ſich durch die häufige Anwendung von Verſen, in denen

die natürliche Sprache gequetscht und nach hochdeutschem Muster gestreckt wird; auch sein Nachfolger J. H. David (1811—1839) erreicht selbst in der vielbelachten „Nacht auf Wache" (1835) nicht den freien Redefluß der Arnold, Malß und Niebergall. Diesen besitzt dagegen wieder der berühmte Epigone der humoristischen Dialektdichtung, Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der echte Berliner, mit seinem „Eckensteher Nante". Glaßbrenner verzichtete ganz auf geschlossene Form und gab nur in zahllosen Monologen und Dialogen ausgezeichnete Ausschnitte aus dem Straßen- und Gesellschaftsleben der Hauptstadt („Berlin wie es ist und — trinkt" 1832—1850), realistische Genrebilder, wie sie eben damals auch in Frankreich durch Henry Monnier (»Scènes populaires« 1835) mit größtem Erfolg gepflegt wurden. Freilich sind sie jenseits des Rheines zu einer eigenen kunstvollen Litteraturgattung geworden (ich erinnere nur an die zahllosen Schriften der „Gyp"), während bei uns die Tradition abstarb, sehr zum Schaden der Posse und des Lustspiels. —

Wichtiger ward eine andere halblitterarische Form, die nicht minder entschieden partikularistischen Ursprungs war: die parlamentarische Beredsamkeit.

Endlich einmal wurde der mündlichen Rede ein Spielraum eröffnet, wie Kanzel und Katheder ihn nicht bieten können. Der Prediger und der Professor halten stets nur Monologe; die echte Beredsamkeit aber entsteht aus dem Kampf der Meinungen, die wahre „Rede" ist nur ein Bruchstück aus einer eifervollen Diskussion.

Jetzt ward, in Süddeutschland wenigstens, die Rede möglich. Rasch folgten sich die Parlamente: das bayrische ward am 4. Februar; das badische am 22. April, das württembergische am 10. Juli 1819 eröffnet. Die Namen der Uhland und Pfizer lenkten die Aufmerksamkeit des ganzen Deutschlands auf die Stuttgarter Kammer, das klassische Land der jungen Kammerberedsamkeit aber ward Baden. In einer älteren Sammlung von „Politischen Reden" stehen unter 36 deutschen Stücken 20 badische. Joh. Adam v. Itzstein (1775—1855), Ludw. Aug. Frh. v. Liebenstein (1781—1824), C. Th. Welcker (1790—1869), vor allen aber Karl Wenc. v. Rotteck (1775—1840) wissen, daß sie vor Deutschland reden und nicht bloß vor den Zuhörern der Kammer. Sie haben sich alle an der glänzenden Beredsamkeit der französischen Deputierten geschult, an dem beredtesten aller Parlamente, dem der

Reſtauration, auch an den Wortführern der großen Revolution. Sie teilen mit ihnen die Überſchätzung des Wortes und vor allem des Schlagwortes. Sie definieren und deduzieren viel zu viel und leiden an der akademiſchen Breite ihrer Ausführungen. Erſt das Jahr 1848 giebt der deutſchen Kammerrede ihren eigenen Stil. Da wird ein kräftig-wirkſames Gebrauchen von Symbolen üblich; Beckerath wird berühmt durch die melodiſche Wendung: „Meine Wiege ſtand am Webſtuhl meines Vaters“; Vincke ſpricht von der Pflugſchar, mit der ſeine Vorfahren den Acker des Rechts gepflügt, Bismarck von dem „roten Unterfutter des Unionsmantels“. Da lernt man, durch einen kräftigen Schluß die Geſamtwirkung der Rede zuſammenfaſſen; da lernt man, durch Aufgreifen von Worten des Gegners (wie beſonders Vincke es verſteht) ſeine Rede vernichten. Für all dies geſchahen jetzt nur die erſten Schritte; die Welcker und Rotteck fingen nur eben an, die Sprache des Katheders ein wenig der Rednerbühne anzupaſſen. Aber die Entwickelung war raſch und kräftig, und bald ſpiegelt ſich in den Schriften des Jungen Deutſchlands der oratoriſche Fortſchritt deutlich genug. Und die akademiſche Beredſamkeit verjüngte ſich an dem Beiſpiel der neuen Redner, um ſo mehr, als in der Paulskirche wie im Berliner Abgeordnetenhaus die Profeſſoren ſo ſtark und glänzend vertreten waren; was den mächtig ergreifenden Stil der Mommſen, Treitſchke, Haeckel von dem kalt gelaſſenen der Niebuhr, Ranke, Lotze unterſcheidet, das iſt die Annäherung an den Ton der Überredung, an das Feuer der Debatte, an die Polemik des Parlaments.

Auch die neu erſtarkende bildende Kunſt blieb nicht ohne Einfluß. In München legte König Ludwig ſeit ſeiner Thronbeſteigung (1825) mit großartigem Sinn den Grund für die erſte wahre Künſtlerſtadt Deutſchlands; in Berlin erhoben ſich das Schauſpielhaus, die Schloßbrücke, das Muſeum — Werke, in denen Schinkel ſeine klaſſiſchen Ideale dem praktiſchen Bedürfniſſe der Zeit genial anzupaſſen ſuchte. Freilich wiederholt ſich auch hier, wie überall in dieſem Zeitraum, der traurige Eindruck hoffnungslos getrennter Welten. Herrliche Bauten von Klenze ſtehen in München in der Mitte faſt bäuriſcher Straßen; Schinkels klaſſiſche „Neue Wache“ beziehen Soldaten in ebenſo geſchmackloſer als unpraktiſcher Uniform zur Wachtparade. Auf der Bühne ſteht Ludwig Devrient, und im Zuſchauerraum machen kleinliche Kritiker Notizen für das fade Geſchwätz der Abendzeitungen.

Die vorige Epoche hatte sich gegen das Andringen der Alltagswelt gern in geschlossene Gesellschaften vereinigt, innerhalb derer ein wahrer Kultus der Poesie getrieben ward. Jetzt kennzeichnet die jungen Dichter nichts stärker als ihre Isolierung. Heine wird weltberühmt, Platen und Immermann haben treue Freunde — sie stehen trotz alledem fast so allein wie die arme Annette v. Droste. Aber das erzieht sie. Der moderne Individualismus wird begründet. Kühne Persönlichkeiten schaffen sich persönliche Ideale. Man baut; oder man sucht — suchen ist immer bequemer als bauen. Die einen suchen das Neue Reich in der engsten Heimat; Charles Sealsfield sucht es in der „Neuen Welt".

Karl Postl (1793—1864) wurde zu Poppitz bei Znaim in Mähren als der Sohn eines armen Ortsrichters geboren. Dem begabten Jüngling eröffnete die Aufnahme in den reichen Orden der Kreuzherren die Aussicht auf eine sorgenlose Zukunft; aber dieses leidenschaftliche Temperament war nicht für ein stilles Klosterleben geschaffen. 1822 entfloh er dem Orden und verschwand in Amerika. Von dort aus veröffentlichte er in englischer und dann in deutscher Sprache zahlreiche Romane und Erzählungen unter dem Namen Charles Sealsfield, den er einem kleinen heimischen Bezirk „Siegelfeld" nachgebildet hatte. Nach einem zweimaligen Aufenthalt in London und mannigfachen Reisen in Europa ließ er sich 1859 bei Solothurn nieder und starb am 26. Mai 1864, ohne je das Geheimnis seines wirklichen Namens gelüftet zu haben. Der entflohene Mönch Postl war wirklich zum amerikanischen Pflanzer Sealsfield geworden. Hatte er doch auch seine Vatersprache fast verlernt und sich durch Anpassung an die Redeweise der Yankees, der spanischen und französischen Ansiedler ein „transatlantisches Kauderwelsch" zusammengebraut. Gleich sorglos ist er in der Komposition; er läßt wohl ganz einfach, wie im 17. Jahrhundert die altväterische „Insel Felsenburg", eine Anzahl Reisende zusammenkommen und nun jeden seine Geschichte erzählen. Versucht er seine Genrebilder zu strengerer Einheit zusammenzufügen, so verunglückt er. Darin kann man ihn jenen Meistern des Lokalstücks vergleichen, mit denen er auch die ungemeine Sicherheit der Beobachtung teilt und die Kunst, jede Person mit individuellem Sprachton reden zu lassen. Was ihn aber hoch über sie hebt, ist die Großartigkeit der Auffassung.

Sealsfield hat nicht das Schlagwort „europamüde" geprägt

(es erhielt erſt 1838 durch Willkomms ſo betitelten Roman allgemeine Geltung); aber der Stimmung, die in dieſem Wort liegt, hat niemand mächtigeren Ausdruck gegeben als er. Ganz Europa iſt ihm ein alter lebensmüder Philiſter; und nach Weſten zieht die Weltgeſchichte. Dort in Amerika blüht ein neues Geſchlecht auf, das keine verfallenen Schlöſſer kennt und keine Baſalte, wie ſchon Goethe gerufen hatte; mächtig, wild, eigenwillig wie der ungeheure Urwald, in dem jeder Baum eine rieſige Einzelperſönlichkeit iſt, frei von der beengenden Moral der alten Welt, „Übermenſchen“ in jedem Zug. Er ſchwelgt in dieſem Anblick, er begeiſtert ſich an der zügelloſen Kraft der Menſchen, wie ſein Auge trunken auf der ungebändigten Fülle der Vegetation ruht. Er koſtet ihnen mit wahrer Wolluſt die ſtärkſten Empfindungen nach: Haß, Wut, Ehrgeiz, Fanatismus, wie das Alltagsleben Europas (wir reden hier immer nur aus ſeinem Sinn heraus) ſie gar nicht mehr kennt. Und die Intenſität ſeines Nachfühlens ſetzt ſich in volle Kraft der Nachſchilderung um. Keinerlei Bedenken äſthetiſcher oder moraliſcher Natur hemmt ſeine treue Wiedergabe. In einer Zeit, in der man in der ſchönen Litteratur vom Eſſen noch kaum zu ſprechen wagte, ſchildert Sealsfield den verzehrenden Hunger und die Gier des erſten Biſſens mit einer realiſtiſchen Kraft, die erſt in unſeren Tagen der Norweger Knut Hamſun wieder erreicht hat — wie Sealsfield aus eigener Erfahrung heraus.

Aber dieſe ſtarken Empfindungen erſchöpfen ſich bei ihm nicht, weil ſie immer neuen Nährboden aus der Anſchauung der Individualitäten ſchöpfen. „Nationale Charakteriſtiken“ nannte er ſein beſtes Werk, das „Kajütenbuch“ (1841), mit dem Nebentitel. In der Erfaſſung nationaler Eigenart hat er Epoche gemacht. Jahrhunderte lang hatte die ethnographiſche Charakteriſtik ſich auf ein paar ſtehende Züge beſchränkt, den Franzoſen eitel und geiſtreich, den Spanier ſtolz und beſchränkt geſchildert; er erſt tauchte in die ganze Tiefe nationaler Eigenheiten ein, wie ſie ſich in Wort und Geſte, in Haltung und Tracht verrät; kein unechter Ton ſtört je das Lokalkolorit. Dabei bleibt er ſelbſt immer — er ſelbſt: eine leidenſchaftliche Natur, die hingeriſſen uns hinreißt, voll Bewunderung für die Stärke, für die werdende Welt, atemlos erzählend, weil er ſo viel zu erzählen hat.

Von den vielen Schülern dieſes großen Talents nennen wir hier nur den bekannteſten: Friedrich Gerſtäcker (1816—1872).

Auch er hat sich — seit 1837 — in Amerika in mannigfachen Lebensstellungen versucht; auch er hat in der Wiedergabe von Land und Leuten eine rasche Produktivität entfaltet; auch ihm darf man nachrühmen, daß er mehr Wahrheit giebt als vor ihm Chateaubriands geziert-schönfärberische Indianerromanzen und neben ihm Coopers konventionelle Lederstrumpfgeschichten. Aber die ungeheure Kraft des Nachfühlens fehlt dem harmlos-heiteren Erzähler so sehr wie die Geschlossenheit der Anschauung; und seine Sprache und Technik, wenn sie auch Sealsfields Improvisationen überlegen sind, genügen doch keineswegs, um für jene Nachteile zu entschädigen.

Erinnern wir bei dem großen Schilderer nationaler Eigenart auch an jene Reihe großer Gelehrten, die von Rückert zu Ranke leitet: Franz Bopp (1791—1867), den Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft; F. Ch. Baur (1792—1860), den Stifter der „Tübinger Schule", von der die historische Richtung in der Theologie ausgeht; Karl Lachmann (1793—1851), den Meister philologischer Kritik und Reformator der Lehre vom Volksepos; endlich Leopold v. Ranke (1795—1886) selbst, den Erneuerer der Geschichtswissenschaft. Allen ist das liebevolle Eingehen in die Individualität von Völkern und Epochen gemein. Ihnen allen wurde es selbstverständlich, den lebendig angeschauten Hintergrund nationaler oder zeitlicher Eigenart als Mittel der Prüfung zu verwenden bei jeglicher Betrachtung von Einzelerscheinungen: die Form, der Vers, der Bericht, der damit stritt, war verdächtig. So tief hatte die Forschung früher nie die Eigenart im nationalen oder zeitlichen Boden wurzeln lassen, war auch theoretisch die Macht des „Milieu" auf den Einzelnen längst von dem Italiener Vico und dem Franzosen Montesquieu, von Herder und von Goethe anerkannt. Wer verkennt eine Verwandtschaft dieser wissenschaftlichen Richtung mit den litterarischen Tendenzen der Dialektpoesie und des ethnographischen Romans? Wer sieht nicht in allen dreien das gemeinsame Streben, den Gegensatz des merkwürdigen Einzelfalls und der Allgemeinheit aufzuheben, indem sie die Individualität aus dem Zeitcharakter sich herausbilden lassen?

Nur einer von diesen großen Gelehrten gehört der Litteraturgeschichte an: Leopold v. Ranke. Am 21. Dez. 1795 zu Wiehe in Thüringen geboren, ward er 1825 Professor an der Universität Berlin und hat diese Stadt fast nur noch zu Studien- und Berufsreisen verlassen. Seit seiner ersten Arbeit anerkannt, das verehrte

Haupt einer Schar von bedeutenden Hiſtorikern, unter denen ich nur G. Waitz, W. Gieſebrecht und H. v. Sybel nennen will, von Fürſten und Völkern gefeiert, mit Ehren überhäuft, ward der Greis faſt der Erbe von Alexander v. Humboldts Weltruhm und centraler Stellung; denn die Führung in der Wiſſenſchaft war von der Naturforſchung eine Zeitlang auf die Geſchichtsforſchung übergegangen. Noch im höchſten Alter konnte der unvergleichliche Arbeiter das Wagnis einer Allgemeinen Weltgeſchichte (1881) beginnen. Nach ſeinem Tode begann leiſe erſt, dann ſtärker eine Oppoſition, die im Anwachſen begriffen iſt; was an Ranke wahrhaft groß war, wird ſie nie verdecken können.

Was man an ihm zumeiſt zu preiſen pflegt, das iſt in poſitiver Hinſicht ſeine Methode, in negativer ſeine Abwehr aller Spekulation. Oft hat man ſein bezeichnendes Wort citiert: ſein Ehrgeiz gehe nicht ſo weit, darzuthun, wie die Dinge hätten kommen müſſen; ihm genüge es, zu ſagen, wie ſie geweſen ſeien. Aber mindeſtens für uns hier iſt nicht ſeine Objektivität das Bedeutſame, ſondern ihre Urſache. Die Wirklichkeit füllte ſein Intereſſe aus. Jeder Charakter, jeder Typus intereſſierte den großen hiſtoriſchen Realiſten. Es war ihm natürlich, wenn der Oberbürgermeiſter von Berlin ihm den Ehrenbürgerbrief überreicht hatte, ſofort in einer kleinen Studie dieſen neuen Typus des Leiters eines großen ſtädtiſchen Gemeinweſens zu ſkizzieren, gerade wie er Päpſte und Kaiſer, römiſche Konſuln und jüdiſche Propheten ſtudiert hatte. Die unbegrenzte, unverſiegliche, unerſchöpfliche Freude an dem Geſchehen überhaupt — das iſt der Punkt, in dem Leopold v. Ranke in einer wirklichkeitsſcheuen Zeit die Verbindung zwiſchen Goethe und der Gegenwart herſtellt. Hierin iſt er modern. Das Entzücken an der bunten Fülle der Ereigniſſe iſt der Grund der großartigen Vorurteilsloſigkeit, mit der Ranke die Thatſachen der Weltgeſchichte nicht nach ihrem moraliſchen Wert, nicht nach ihrem politiſchen Ertrag abſchätzt, ſondern dankbar in allen eine Aufforderung zu wiſſenſchaftlichem Nachfühlen und künſtleriſchem Nachbilden ſieht. Wenn Nietzſche das Leben liebte um ſeiner Buntheit willen, oder es pries wegen ſeines unerſchöpflichen Reichtums an Rätſeln und Erfahrungen, ſo hätte niemand ihn beſſer verſtanden als Leopold Ranke. Wie die eigentlich hiſtoriſchen Vorgänge, ſo hat er auch italieniſche Kunſt und deutſche Litteratur und engliſche Geſelligkeit mit Feuereifer ſich anzueignen geſucht. „Labor ipse voluptas“

war sein Wahlspruch: die Arbeit selbst ist der erstrebte Genuß. Höheres giebt es nicht, als nachfühlend nachschaffen, was immer sich ereignet.

Aus dieser Freude an allem Lebendigen fließt auch sein Stil, wasserhell und klar, oft wohl zu still, zu ruhig, wo unser lebhafteres Temperament Entrüstung fordert oder Begeisterung, aber eben durch diese Glätte hindurch um so schärfer die Umrisse der Dinge zeigend. Auch hierin gleicht er manchmal Goethe, gleicht er der hehren Meisterin Goethes: „denn unfühlend ist die Natur"; und doch wohl nur zum Schein: denn wäre diese freudige Teilnahme an allen Erlebnissen verständlich, wäre sie auch nur denkbar ohne die geheime Grundlage unbedingter Menschenfreundlichkeit?

Schwerer war es freilich, sich anteilsvoll in die Thatsachen und Persönlichkeiten zu vertiefen, als von außen her ein geschichtsphilosophisches oder politisches Interesse in auserwählte Momente hineinzutragen. Die Zeit schwelgte noch in den großen Momenten. Und nicht so, wie es die Menschheit hoffentlich immer thun wird: daß sie in Augenblicken wahrer Erhebung eine Krönung des gewöhnlichen Daseins sieht, daß sie Leipzig oder Sedan, Schillers hundertsten oder Kaiser Wilhelms neunzigsten Geburtstag als Festtage feiert, die die Vollendung schwerer Arbeitswochen bedeuten. Statt dieser gesunden und wohlthätigen Feier der echten Festtage schwelgte die Zeit vielmehr in dem Arrangieren pathetischer Momente ohne höhere Bedeutung. Das war das Verhängnis König Friedrich Wilhelms IV. (1795—1861). Der König, der sehr schlecht schrieb, hat zu den besten Rednern deutscher Nation gehört. Seine Rede beim Kölner Dombaufest ist ein Prunkstück, um dessentwillen jeder antike Rhetor gepriesen würde. Aber was bedeutete dieses Fest? Es gab keiner Tradition den Abschluß, es leitete keine neue ein. Es war ein isolierter Akt, an dem sich ein von Geist und Wohlwollen überströmendes Fürstenherz für Ideale begeisterte, die ringsum kein Echo fanden. Der König dürstete nach solchen Augenblicken; er besaß, wie ein französischer Geschichtschreiber von seinem Wesens- und Leidensgenossen Karl Albert von Savoyen gesagt hat, „die Leidenschaft des Ungewöhnlichen". Große Feierlichkeiten, Eröffnung von Ständen, Einweihung von Kirchenbauten — das hebt ihn aus dem verhaßten Alltagsleben; mit den deutschen Farben um den Arm hält der preußische König einen theatralischen Aufzug. Jedem Fürsten bringen Hoffeste und Paraden, die Pflicht des

„Repräſentierens“, die Gewohnheit, alle Menſchen in Gala zu erblicken, die Gefahr nahe, das einfache Alltagsleben zu überſehen; der Romantiker will es gar nicht bemerken. So gerät der Verehrer Friedrichs des Großen weit ab von den Bahnen des Monarchen, der in ſtiller prunkloſer Arbeit der erſte Diener ſeines Staates ſein wollte; und indem er das Schlichte verachtete, entglitt ihm das Große.

Dieſe beſtändige Anſpannung, dieſe Jagd nach dem feierlichen Moment verrät ſich ſchon in den Phyſiognomien. Mit der Zeit der ruhig-vornehmen Dichtergeſichter, Chamiſſos, Uhlands, Rückerts, geht es zu Ende wie mit der der klaſſiſch ſchönen Poetenköpfe, Arnim, Brentano, Novalis. Eine neue Phyſiognomie tritt auf, unruhig arbeitende, von innerer Anſtrengung durchfurchte Geſichter: Heine, Grabbe, Hebbel. Übergroße Stirnen, tiefe Augen werden zum Merkmal des Dichterkopfes wie vorher die maleriſche Unordnung der Haare und die kühn geſchlungene Halsbinde à la Byron. Die Poeten laſſen ſich in tiefem Sinnen abkonterfeien, das gedankenſchwere Haupt auf den Arm geſtützt oder doch nachdenklich geſenkt; ſo ruhig wie Chamiſſo, Rückert, Fouqué, Arndt ſitzt keiner mehr auf ſeinem Stuhl, den Beſchauer gemütlich anblickend oder vergeſſend. Es giebt keine naiven Dichter mehr. Nur vereinzelt taucht noch ein Poet auf, der wie Mörike und (teilweiſe wenigſtens) wie Freiligrath die alte Unbefangenheit der Kerner und Eichendorff, der Raimund und Rückert beſitzt und beim Dichten vergißt, daß es ein Publikum giebt. Die ſchreckliche Rechenkunſt, durch die der mit Wortwitzen und fader Sentimentalität arbeitende Saphir (1795—1858) wahre Triumphe feiern konnte, bedeutet nur das Extrem einer in der ganzen Litteratur liegenden Krankheit, und Gutzkow hat hundertmal mehr von jener Abſichtlichkeit, als gut war.

Berechnend, tendenziös iſt auch die Gruppe der orthodoxen Romanſchriftſteller. Wir nehmen ſie hier trotz des zeitlich verſchiedenen Auftretens ihrer Teilhaber als eine Einheit. Geiſtliche verſuchen der weltlichen Litteratur den Wind aus den Segeln zu nehmen, wie einſt in der altdeutſchen und mittelhochdeutſchen Zeit Otfrid von Weißenburg und Heinrich von Melk ihre Erbauungspoeſie gegen die „unſittliche Laiendichtung“ geſtellt hatten.

J. Chr. Biernatzki (1795—1840) iſt ein entſchiedenes Talent. Er iſt nicht, wie der orthodoxere Meinhold und der reaktionäre Bitzius, vor allem Polemiker, ſondern mehr auf poſitive Erbauung

gerichtet. Als Pfarrer auf einer kleinen Nordseeinsel mit fünfzig Einwohnern erlebte er die furchtbare Überschwemmung des Jahres 1825, die Kirche und Pfarrhaus verschlang und nur den alten goldenen Abendmahlskelch von 1549 übrig ließ. Dies Erlebnis machte ihn zum Dichter. Er schloß sich älteren theologischen Romanschriftstellern wie de Wette und Theremin mit seinen „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle" an, aus denen noch Th. Storm eine Erzählung geschöpft hat. Aber litterarischen Wert hat nur ein Band der Sammlung: „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee" (1836). Hier wird zuerst ein modernes Lieblingsthema angeschlagen: die „Mésalliance", bei der nicht der Unterschied der socialen Stellung, sondern der von Bildung und Weltanschauung den Keim des Verderbens mit sich führt. Die Bildungsstufen sind mit Feinheit geschieden; in Oswald ist der bald so beliebte Typus des „ausgebrannten Herzens" nicht schlecht getroffen. Aber freilich predigt der Pastor zu viel, und freilich wird die Bekehrung schließlich doch ziemlich gewaltsam herbeigeführt. In der Wahl des Themas aber liegt nichts Geringes; und die Fischerromantik war angeregt, die dann über Th. Storm zu Pierre Loti geführt hat.

Wilhelm Meinhold (1797—1851) ist aus ganz anderem Holze geschnitzt. Hat in dem Holsteiner Biernatzki mehr das elegische Element der See gewirkt, so hat dieser Sohn der Insel Usedom etwas von der trotzigen Entschlossenheit des Lootsen, der sein Schiff durch Sturm und Strudel in den Hafen führen will. Seine frühe Selbständigkeit erweckt ihm Jean Pauls Gunst und Goethes Wohlwollen für seine „Individual-Poesie". Goethe sieht Meinholds Talent auf die poetische Darstellung persönlicher und landschaftlicher Zustände beschränkt. Nur um so entschiedener versucht Meinhold sich in romantischer Poesie. Er verfaßt die „Bernsteinhexe" (1843 auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. gedruckt, geschrieben seit 1838), in der Form eines chronikalischen Berichts die erfundene Geschichte einer „Hexe" aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Nachträglich behauptete Meinhold, er habe mit der Fiktion nur die Bibelkritik der Zeit ad absurdum führen wollen: die so sicher Epochen des Sprachgebrauches glaubten abgrenzen zu können, sollten einen Roman des 19. Jahrhunderts für eine Chronik des 17. Jahrhunderts halten. Niemand hat ihm das glauben wollen, schon weil Meinhold einen derartigen Erfolg gar

nicht abwartete, ſondern, durch den Beifall beim großen Publikum befriedigt, bereits 1844 ſelbſt den Schleier lüftete. Gewiß liegt auch wirklich einfach nur eins jener Maskenſpiele vor, wie bei Karl Poſtls Verwandlung in Charles Sealsfield. Genau ſo hatte, worauf man mit Recht verwies, der im gleichen Jahre mit Meinhold geborene Auguſt Hagen (1797—1880), Kunſthiſtoriker und Novelliſt zugleich, ſchon zehn Jahre früher in ſeinen „Norica“ (1829) erdichtete nürnbergiſche Künſtlergeſchichten als hiſtoriſch ausgegeben; und Willibald Alexis, nur ein Jahr jünger, ließ 1823 gar ſeinen Roman „Walladmor“ für ein Werk W. Scotts ausgeben. Noch W. Wackernagel (1806—1868) myſtifizierte ſeine Freunde mit nachgemachten mittelhochdeutſchen Gedichten. Das lag in der Liebhaberei der Zeit. Meinhold ſehnte ſich nach ſtärker fühlenden, ſtärker bewegten Zeiten; nach aufregenden Erlebniſſen dürſtete er wie Sealsfield. Ihm konnte, als er der Gegenwart den Rücken kehrte, die idylliſche Ruhe der Hallig an der Nordſee nicht genügen, noch weniger die Schlichtheit altchriſtlicher Vorzeit, in die nach Herders und Goethes Vorbild ſein Amtsbruder Ludwig Theobul Koſegarten (1758—1818) mit der Nacherzählung alter Legenden (1804) gewandert war. Die wildeſte Seite der blutigſten Zeit ſuchte Meinhold ſich aus. Kein Wunder, daß die nach „Emotionen“ hungernde Zeit das aufregende Buch mit Jubel aufnahm, daß es eine engliſche Lady überſetzte, Heinrich Laube es dramatiſierte. Kein Wunder auch, daß die nach ſtärkſter „Suggeſtion“ verlangende Kritik des jüngſten Englands den vergeſſenen Autor wiederentdeckt und die „Bernſteinhexe“ für den einzigen deutſchen Roman erklärt hat. Wirkungsvoll iſt das Buch allerdings, die düſtere Stimmung der Perſonen, die unheimliche Freude am Grauenhaften, die Selbſtbetäubung in der Grauſamkeit ſind mit großer pſychologiſcher Wahrheit gemalt. In feineren Kunſtwerken haben Theodor Storm, Gottfried Keller und andere den Chronikenton des 17. Jahrhunderts nachgebildet; aber die innere Verwandtſchaft mit den Geiſtlichen des dreißigjährigen Krieges giebt Meinhold einen Vorſprung vor ihnen. Freilich gelang ihm auch nur dies eine Werk. Er ahmte ſich ſelbſt (1847) in „Sidonia v. Bork, die Kloſterhexe“ nach und ſtarb über einem Roman aus der Reformationszeit, der ſtark katholiſierte. Das entſprach der romantiſchen Feindſchaft ſeiner Zeit gegen allen Rationalismus.

Aus dieſer Stimmung erwächſt auch das Schaffen des größten

Vertreters der tendenziös-reaktionären Litteratur. Jeremias Gotthelf ist kein Halbtalent, dem aus Zufall einmal ein Werk gelingt; er ist im Gegenteil eine so starke Begabung, wie wir wenige in der Geschichte unserer Litteratur zu nennen haben. Über hundert elegante Macher ragt die knorrige Riesengestalt des Schweizer Pfarrherrn empor. Ihm war es innere Notwendigkeit, abzuschildern, was er sah; nicht wohlthätige Absichten oder Zuspruch von Gönnern haben ihm, wie Biernatzki und Meinhold, die Feder in die Hand gedrückt. Und dennoch ist auch er immer ein Dilettant geblieben, der es verschmähte, die Kunst zu lernen, vielleicht der genialste Dilettant unserer Litteratur, aber doch kein Künstler. Nicht sein „Realismus" hat ihn gehindert, seine Kräfte zur vollsten Entfaltung zu bringen, sondern seine Tendenz. Weil er immer vor allem Polemiker war, weil ihm mehr an der Vernichtung seiner politischen und religiösen Gegner lag als an der reinen Darstellung, deshalb ist er auf der Mitte des Weges stehen geblieben, den Gottfried Keller zu Ende schritt.

Wir haben die heikle Frage der „Tendenzpoesie", die beim „Jungen Deutschland" und bei den Revolutionsdichtern brennend wird, nicht systematisch zu erörtern. Mit wenigen Worten müssen wir aber doch unsere Auffassung darlegen. Sie geht einfach dahin, daß ein echtes Kunstwerk einheitlich sein muß. Ist ein Dichter nun erfüllt von einer „Tendenz", so wird sie ihn auch beim Anschauen der Welt beherrschen. Lucretius war ganz und gar beherrscht von der philosophischen Tendenz des Epikureismus, Luther ganz und gar erfüllt von der religiösen Tendenz der Reformation, Uhland ganz und gar eingenommen von der politischen Tendenz des „alten guten Rechts". Tendenz und Anschauung war für sie nicht zweierlei; sie sahen ihre Ideen in den Dingen, die sie betrachteten. Deshalb ward das Lehrgedicht des Lukrez ein echtes Kunstwerk, ward das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott" eine mächtige Hymne, ergriffen Uhlands Zeitgedichte die Herzen auch seiner Gegner. Ob die Tendenz objektiv „berechtigt" ist oder nicht, geht uns hier nichts an; war sie subjektiv berechtigt, so hat die Litteraturgeschichte nur dies anzuerkennen. Anders aber ist es, wenn Tendenz und Anschauung auseinanderfallen. Der Dichter sieht in die Welt, giebt wieder, was er gesehen — und fragt sich dann: was folgt daraus? Er hängt der dichterisch wiedergeborenen Wirklichkeit einen Zopf von Moral oder

Politik an, der unwahr wirkt, weil die lebendigen Dinge nicht so predigen. Das zerstört die Einheit des Kunstwerkes. Man fühlt: der Autor vergewaltigt die Wirklichkeit; man empfindet: die Lehre ist ihm wichtiger als das Leben. Und wenn dies „Tendenzdichtung" heißt, so ist sie Sünde, und um so mehr, je größere Talente sie schädigt: schlimmer bei Gutzkow als bei Meinhold, schlimmer bei Bitzius als bei Gutzkow.

Albert Bitzius, am 4. Oktober 1797 in der berühmten Siegesstadt Murten geboren, war von 1832 bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1854 Pfarrer zu Lützelflüh im Kanton Bern. Er war fast vierzig Jahre alt, als er zur Feder griff, um seine geistlich-pädagogische Wirksamkeit zu erweitern; und diesem späten Beginn folgte eine rasche Produktion. 1841 erschien sein bedeutendstes Werk: „Uli der Knecht", 1850 G. Kellers Liebling, die kleine Erzählung „Elsi, die seltsame Magd", 1852 die besonders charakteristische Schrift „Zeitgeist und Berner Geist". Eine Entwickelung ist in seinen zahlreichen Büchern kaum wahrzunehmen, höchstens eine eigensinnige Steigerung der Schwächen und Unarten; ebensowenig hat aber die rasche Produktion der Kraft und Sicherheit seiner Darstellung in den letzten Werken etwas genommen.

Jeremias Gotthelf, wie Bitzius sich als Schriftsteller nannte, hat der Neigung der Zeit zum Maskenspiel nur mit diesem lebenslänglich durchgeführten nom de guerre nachgegeben, ohne übrigens seine bürgerliche Stellung, Namen und Heimat je verbergen zu wollen. Er giebt sich durch und durch wie er ist: als Schweizer und zwar als Altberner, als Pfarrherr und zwar als strenger Orthodoxer, als Volkspädagog und zwar als radikaler Reaktionär. Ja er giebt sich viel mehr als nötig selbst; er tritt viel zu stark mit seiner Persönlichkeit seinen Figuren ins Licht.

Vermöchte man nur diese unerträglichen Zwischenreden, diese krassen Kontrastfiguren, diese grell unkünstlerischen Bestrafungen der liberalen Gottesleugner, die verarmen, und Belohnungen der konservativen Gläubigen, die reich heiraten, aus den Werken zu streichen! Die kunstlose Komposition wäre schon zu ertragen. Keller schrieb sie einem „herben puritanischen Barbarismus" zu, „welcher die Klarheit und Handlichkeit geläuterter Schönheit verwarf". Gewiß lag einige Absichtlichkeit auch in diesem Gegensatz zu der Technik der ihm verhaßten Schriftsteller, gerade wie der herbe Realismus alle Schönmalerei Lügen strafen sollte. Vor allem aber schadete hier

doch ein wirklicher Mangel an Kunstverständnis. Gerade auch in Gotthelfs eigenem Sinne hätten ja doch die Geschichten noch viel stärker und sicherer wirken müssen, wäre die Tendenz nicht so aufdringlich hervorgetreten. Ihm aber war die Ehrlichkeit des unaufhörlichen Bekennens viel wichtiger als alle Kunst. Die Zeit war eben noch nicht reif für künstlerische Erfassung der ganzen Wirklichkeit. Der erste große Realist des neunzehnten Jahrhunderts fälschte die Natur, die er zuerst nicht mehr durch konventionelle Verschönerung entstellte, durch moralisch-pädagogische Tendenzen.

Gotthelf ist vor allem der unerreichte Meister der Bauernpsychologie. Voß und Kosegarten und wie viel Spätere haben das Landleben aufgesucht, weil sie dort einfachere Charaktere zu finden meinten. Wie weit steht der Berner Pfarrherr ab von dieser herkömmlichen Zeichnung der „schlichten Bauernseele"! Er kennt alle die Falten und Furchen, die Besitz und Familienstolz, Lebensart und Erwerbsform in die Physiognomie des Großbauern eingraben; er kennt die Diplomatie des Bauernhauses, die Kämpfe in der Gesindestube. Und indem er diese Kämpfe, diese Verhandlungen, diese Umgangsformen mit der treuen Ehrfurcht schildert, die ein alter Rhapsode auf Schlachten und Botengänge und Anreden seiner Helden verwendet, gewinnt seine Darstellung, wie wieder Keller hervorhebt, epische Größe — gerade wie man Millets Landschaftsbilder „moderne Historienbilder" genannt hat. Keller hebt Einzelheiten hervor, jene uralt volkstümlichen Gänge besonders, in denen man sich von einem Hof zum andern Rats erholt, Botschaften sendet, Freude und Trauer übermittelt. Oder die feierlich kühlen Brautwerbungen, in denen nie von Liebe die Rede ist; und wie echt homerisch ist „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes, der Einrichtung von Haus und Hof, der Zahl und Art der Haustiere, der fest- und werktäglichen Gewandung, des Essens und Trinkens!" Durchsättigt ist alles von sicherster Anschauung; kein Nagel an der Wand ist nur „gedacht", jeder sitzt greifbar an der Stelle, wo allein er hingehört.

Das gilt nun auch von dem vielberufenen „Schmutz" bei Gotthelf. Auch das ist altepisch, daß das Widerwärtigste nirgend verschwiegen wird, so wenig wie etwa in der Bibel bei der Schilderung von Hiobs Elend. Es stände gut um Jeremias Gotthelf, wäre das sein einziger „Kunstfehler", daß er den Schmutz mit in

ſeine Schilderung aufnimmt und mit den kräftigſten Ausdrücken benennt. Hier gehört das her. Ein vereinzelter Schmutzſtreifen auf einem wohlgewaſchenen Gewande wirkt peinlich; aber der große Düngerhaufen gehört zum Bauernhof. Ja Gotthelf gelangt gerade hier zu wahrhaft großartiger Wirkung. Die unvergleichliche Scene, wie die um Ulis Gunſt ringende Magd in die Dunggrube ſtürzt, hat etwas von der ariſtophaniſchen Kraft, den Schmutz als eine Elementarmacht erſcheinen zu laſſen, die den geſittetſten Menſchen plötzlich ergreifen und überſchwemmen kann. Wer aber meint, der Berner Realiſt ſei nur hier in ſeinem Element, der leſe die zarte Erzählung von Elſi: wie das reine Gemüt unberührt und unverletzlich durch alle Not und Gefahr hindurchſchreitet und im Tod die erſehnte Vereinigung mit dem Geliebten findet, den ein edler Stolz im Leben ihr fern hielt. Und dieſe Geſchichte mußte dem platten Effekthaſcher Salomon von Moſenthal (1821—1877) in die Hände fallen, dem Autor der berüchtigten „Deborah“ (1850), der daraus ſeinen „Sonnwendhof“ (1856) machte und alles hineintrug, was Gotthelfs ſtolzer Realismus, ſeine Verachtung wohlfeiler Effekte, ſeine Ehrlichkeit dem Stoff ferngehalten hatte!

Neben Bitzius ſteht, ein Geringerer, doch kein Geringer, Abraham Emanuel Fröhlich (1796—1865) als konſervativ-polemiſcher Dichter. Pfarrer im Kanton Aargau, ward er durch perſönliche Erfahrungen vom Rationalismus zur Orthodoxie bekehrt; aus perſönlichen Erfahrungen floß auch ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit hervor: Lieder, Novellen, wirkſame Satiren, und vor allem die ausgezeichneten „Hundert neuen Fabeln“ (1825), die des von Goethe gerühmten Friedrich Adolf Krummacher Parabeln (1805) an Friſche, Kraft und Originalität, wenn auch nicht an klaſſiſcher Formgebung übertreffen.

Es iſt, als ſei nach langer Pauſe die Luſt und Kunſt zu erzählen wieder erwacht. Die alten Meiſter greifen zu der lange beiſeite gelegten Erzählung: Goethe in den „Wanderjahren“, Tieck mit dem ganz friſchen Strom ſeiner Novellen. Zſchokke ſammelt ſeine Schriften, Eichendorff vollbringt den glücklichen Wurf ſeines „Taugenichts“; und neben Heine, der mit den „Reiſebildern“ einen ungeheuern Erfolg erzielt, neben Jeremias Gotthelf und Fröhlich tritt eine ganze Reihe von Erzählertalenten mit Erſtlingen oder Hauptwerken hervor. Auch Ranke iſt ja doch ein Meiſter der Erzählung und zwar vom erſten Range; und den beiden größten

Söhnen des Jahres 1796, Immermann und Platen, fehlt dies Talent nicht, mag es auch bei Platen stark zurücktreten.

Karl Spindler (1796—1855) besitzt wie Karl v. Holtei und Gustav Freytag die leichte Erzählungsmanier des Schlesiers; er ist in Breslau geboren. In der unerschöpflichen Leichtigkeit der Erfindung läßt Spindler sich dem älteren Dumas (1803—1870) vergleichen, dem er auch in der tiefen Schattierung der Bösewichter ähnelt; aber in der Erfassung eines großen historischen oder ethnographischen Hintergrundes überragt er ihn. Der „Jude" (1827), der zur Zeit des Konstanzer Konzils spielt, steht hinter Meinholds „Bernsteinhexe" kaum zurück. Eine ganze Reihe gleich produktiver, gleich anspruchsloser, aber nicht so begabter Erzähler schließt sich an: Karl Aug. v. Witzleben (1773—1839), der als „August v. Tromlitz" schrieb, ein Weimaraner; Franz van der Velde (1779—1824), wieder ein Breslauer; der unerschöpfliche, gezierte Hannoveraner Wilhelm Blumenhagen (1781—1839), der feinere Heinrich Smidt (1798—1867) aus Altona. Dann aber kommt, weitaus der Bedeutendste, Willibald Alexis (1798—1871). Von Schriftstellerinnen ist besonders Henriette Paalzow (1788—1847) zu nennen, deren Roman „Sainte Roche" (1839) besonders auch wegen seiner moralisch-liberalen Tendenz großen Beifall fand. Auch an Rehfues ist hier nochmals zu erinnern, und dem schwäbischen Vorläufer entspricht als letztes Glied dieser Kette wieder ein Schwabe, Wilhelm Hauff. Fast jedes von diesen leichten Talenten sucht sich mit der Zeit eine besondere Domäne für seine historischen oder ethnologischen Romane aus: van der Velde Schweden und Norwegen, Tromlitz das Deutschland des dreißigjährigen Krieges, Smidt den Seeroman und, eine neue Specialität, die Schauspielernovelle („Devrient-Novellen" 1852), Willibald Alexis die Geschichte Brandenburg-Preußens.

Etwa von 1821—1850 fließt diese breite Masse leichter, aber gewandter Erzählungslitteratur; dann setzt mit den „Rittern vom Geist" (1850) ein Roman von neuen Ansprüchen ein und mit Storms „Immensee" (1852) eine ganz anders geartete, lyrische Novelle. Jenes Menschenalter aber hat an lesbarem Erzählungsstoff mehr gebracht als fast die ganze übrige neuere deutsche Litteratur. Man wird kaum eine dieser Geschichten mehrmals lesen — Willibald Alexis' und etwa noch Holteis beste Schriften ausgenommen; einmal wird man sie nie ohne Vergnügen lesen. Sie haben fast alle etwas

von dem „Biedermeierischen" der Epoche, in der sie entstanden, etwas breit Ausmalendes, behaglich Moralisierendes; sie sind am Ofen in der Stube zu lesen, nicht wie Goethes Romane auf dem grünen Rasen, nicht wie Storms Novellen im Garten in der Mondscheinnacht. Man fühlt fast stets den Abstand, der den philiströsen Autor von den wageluſtigen Helden Smidts, den Aristokratinnen der Paalzow, den Abenteurern van der Veldes trennt; aber der Verfasser ist so gutherzig, und die Geschichte rollt sich so glatt ab, daß wir über alle Stillosigkeiten weghören. Es ist die goldene Zeit der „Schmöker"; aber aus diesen „Leihbibliotheksromanen", an denen sich die Frauen und Töchter heiß lasen — man denke an die Schilderung der sich in die Armut hineinlesenden Familie in G. Kellers „Grünem Heinrich"! — erwuchsen doch Schöpfungen wie die des Jeremias Gotthelf und die von Willibald Alexis — die großartigsten Dorfgeschichten und die bedeutendsten historischen Romane unserer Litteratur!

Die dankbaren Zeitgenossen übertrieben wohl auch ihren Dank, zumal wenn Landsmannschaft oder persönliche Schicksale ihnen den Erzähler wert machten. Das gilt von Karl v. Holtei, dem Schlesier, und Wilhelm Hauff, dem Schwaben. Karl v. Holtei (1797—1880) hat ein abenteuerliches Leben geführt und das Schicksal der fahrenden Leute selbst kennen gelernt, das sein Roman „Die Vagabunden" (1851) so anschaulich schildert, wie seine Autobiographie „Vierzig Jahre" (1843—1850) von den eigenen Erlebnissen erzählt. Die Beliebtheit erst seiner Liederspiele („Der alte Feldherr" 1829, „Die Wiener in Berlin" und „Die Berliner in Wien" 1825—1826) mit ihren unendlich volkstümlichen Liedern („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka", „Fordere niemand mein Schicksal zu hören", „Schier dreißig Jahre bist du alt"), dann seiner schlesischen Romane („Christian Lammfell" 1853, in der ersten Hälfte ganz unübertrefflich; „Die Eselsfresser" 1860) machte den schönen Greis mit dem prachtvollen wallenden Barte, den weißen Locken, dem malerischen Schlapphut und dem kühnen Faltenwurf des Mantels zuletzt fast zu einem Klassiker, dessen achtzigsten Geburtstag ganz Deutschland mitfeierte. — Und was für ihn das Greisenalter that, das vollbrachte für Wilhelm Hauff (1802—1827) der frühe Tod. Der schlanke Jüngling mit dem feinen Kopf voll blonder, gelockter Haare ward selbst für L. Uhland eine Art Gegenstück zu Th. Körner, ein auf dem Schlachtfeld der Poesie gefallener Held. Wir können

auch das nicht ohne Widerspruch gelten lassen. Als Sänger besaß Hauff wie Holtei die Gabe, volkstümliche Klänge sich glücklich anzueignen, und sein „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“ gewann durch des Dichters eigenes Schicksal nachträglich eine rührende Vertiefung, die dem etwas leeren Gedicht „Steh' ich in finstrer Mitternacht“ fehlt. Aber gerade vom Helden hatte dieser weiche, schwankende Charakter gar zu wenig. Die Anekdote, die Gutzkow erzählt: Hauff habe den „Mann im Mond“ (1826) zuerst in der Manier des vielbeliebten Clauren geschrieben, und erst auf seinen Rat sei daraus eine Parodie auf den süßlich-unsittlichen Vielschreiber geworden — diese Anekdote hat bei Hauffs ganzem Wesen nur zu viel Wahrscheinlichkeit. Nirgend hat man in seinen „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan“ (1826), in Novellen wie „Des Kaisers Bild“ (1828) den Eindruck subjektiver Wahrheit: die umlaufende Meinung über Studentenwesen, die süddeutsche Geringschätzung Berlins, der verbreitete Napoleonkultus werden als dankbare Motive, als effektvolle Stimmungen aufgenommen. Nun gar die „Bettlerin vom Pont-des-arts“ mit ihren sentimentalen Effekten verdiente es, was ihr widerfahren ist: von Nathaniel Sichel gemalt zu werden. „Jud Süß“ ist viel besser und hat glückliche Momente; aber die unheilschwangere Situation wird doch auch hier in ein verliebtes Maskenspiel gewandelt; dem tiefen Ernst der frommen altprotestantischen Prälaten und Beamten Württembergs steht der Feuilletonist verständnislos gegenüber, und am Schluß verderben gar einige stillose Späße die Wirkung. Aber gerade die letzten Arbeiten Hauffs hätten eine ernstere Weiterentwickelung erhoffen lassen, wie sie ja auch Th. Körner durchzumachen hatte. „Lichtenstein“ (1826) ist eine der glücklichsten Nachahmungen Walter Scotts, besonders in den humoristischen Partien, obwohl eine Nachgiebigkeit gegen Zeitstimmungen in dem lustigen Zerrbild des Schreibers auch hier mitspielt. Das Buch wirkt anmutig und leicht, wie wir in Schwaben die Bergschlösser auf einer mäßigen Höhe freundlich ins Thal blicken sehen; sieht man allzu nahe hin, so ist freilich manche Mauer nur aus Pappe aufgeklebt und manche Figur nur mit vergänglichen Farben angestrichen. Aber der leicht hinerzählte Roman fordert kein solches genaues Nachprüfen. Die „Phantasien im Bremer Ratskeller“ (1827) endlich, mit Heines Trinkerphantasie im Nordsee-Cyklus fast genau gleichzeitig, sind ein in sich vollendetes Werk von seltenster

Grazie und Liebenswürdigkeit, leicht und süß wie Champagnerschaum und neben Heines Gedicht die erste originelle Neugestaltung der Trinkerpoesie in dem Meere unserer dem Horaz und den Vaganten des Mittelalters nachgesungenen Weinlieder.

Ich glaube nicht, daß mich der märkische Lokalpatriotismus ungerecht macht, wenn ich Willibald Alexis (1798—1871) hoch über seine zahlreichen Mitbewerber um den Kranz der Epik stelle. Wilhelm Häring — denn auch er wie Sealsfield und Gotthelf trennte seinen bürgerlichen Namen von dem künstlerischen — ist Holteis specieller Landsmann; aber der Sohn Breslaus entstammt zugleich einer alten Familie hugenottischer Réfugiés, und er kam früh nach Berlin. Wie Holtei hatte er mancherlei Schicksale durchzumachen; teilte er doch mit seinem großen Zeitgenossen Balzac (1799—1850) sogar die Freude an kaufmännischen Unternehmungen. Hauffs kurze Laufbahn schloß mit der Redaktion des Stuttgarter „Morgenblattes"; die lange Thätigkeit von Alexis begann gleich mit der Leitung von Zeitschriften: seit 1830 redigierte er den Goethe und der Romantik über Gebühr verhaßten „Freimütigen", ein Blatt voll nüchterner und zuweilen philiströser, aber keineswegs unverständiger Kritik. Alexis gab aber die Redaktion bald auf, freilich nur, um später wieder die der „Vossischen Zeitung" zu übernehmen. Sein ziemlich zahmer Liberalismus zog ihm von Friedrich Wilhelm IV. ein eigenhändiges strafendes Billet zu, was G. Herwegh zu dem Epigramm reizte:

Unser gnädigster Herr, seht, welch ein Freund des Pikanten:
Mit Höchsteigener Hand salzt er die Häringe ein!

Als der Dichter in Ruhe die Ergebnisse seiner Thätigkeit genießen wollte, gönnte ihm das Schicksal nicht das glückliche Alter Holteis; ein schweres Leiden überfiel ihn in seiner idyllischen Zurückgezogenheit in Arnstadt in Thüringen und raubte ihm Bewegung und Gedächtnis. Nach elf Jahren bitteren Leidens ist er am 16. Dez. 1871 gestorben.

Alexis' Kritiken und Biographien, seine zum Teil nicht schlecht geratenen Novellen und seine Dichtungen sind vergessen; nur „Fridericus Rex, unser König und Herr" hat eine gewisse Volkstümlichkeit behauptet. Seine Sammlung interessanter Kriminalgeschichten in dem mit Chamissos Freunde Hitzig geleiteten „Neuen Pitaval" (seit 1842) hat eine symptomatische Bedeutung als Vorläufer der neuen Kriminalnovelle, die dann besonders der Politiker und Jurist

J. D. H. Temme (1798—1881) mit unermüdlichem Eifer angebaut hat; aber litterariſch zählen ſie nicht. Selbſt Alexis' früheſte Romane, die W. Scotts Art bis zur Täuſchung des Publikums kopierten („Walladmor" 1823, „Schloß Avalon" 1827), ſind nur eben zu erwähnen. Aber zu immer größerer Anerkennung gerade in neuſter Zeit hoben ſich ſeine hiſtoriſchen Romane aus der brandenburgiſch-preußiſchen Geſchichte.

Von all den zahlloſen Nachahmern Walter Scotts war es noch keinem in den Sinn gekommen, von dem großen Schotten in der Geſamtauffaſſung zu lernen. Das Detail ſah man ihm ab: Auswahl kulturhiſtoriſch intereſſanter Momente, reiche Ausſtattung mit hiſtoriſch genauem Koſtüm, gelegentliche Einmiſchung von Archaismen, Sprüchen, Liedern. Aber das war doch alles für den „großen ſchottiſchen Zauberer" nur Mittel zum Zweck; die Hauptſache blieb ihm, eine heroiſche Biographie ſeines geliebten Vaterlandes zu geben. Das hat aber aus ſeinen Romanen erſt Willibald Alexis herausgefühlt; und aus dieſem Verſtändnis erwuchs ihm die große Konzeption einer dichteriſchen Biographie Preußens. Er hat dann ſeinerſeits mehrfach Nachahmung gefunden; ſo bei Hermann von Schmid (1815—1880) mit ſeinen lebendigen Romanen aus der bayeriſchen Geſchichte. Die Hanſeſtädte, die welfiſchen Lande, das Elſaß verdienten wohl einen analogen Verſuch.

Willibald Alexis ſetzte mit einem Gipfelpunkt preußiſcher Geſchichte ein: mit der Zeit Friedrichs des Großen in dem Roman „Cabanis" (1832). Familienerinnerungen ſind in der Schilderung der Réfugié-Familie verwertet — wieder ein günſtiges Moment, das er mit ſeinem großen Vorbild Walter Scott teilt. Schon hier hält Willibald Alexis ſich von aller Schönfärberei fern und giebt den wirklichen Alten Fritz, nicht eine melodramatiſche Figur im Stil des Napoleonkultus; der König erſcheint plötzlich unter den Soldaten und ſpricht mit ihnen, wie er es wirklich that, und es fällt kein pathetiſches Wort. Aber manche Schwere des Stils, überflüſſige Epiſoden, zu viel indirekte Berichte zeigen eine von dem Dichter übrigens nie vollſtändig überwundene Unbehilflichkeit. Es folgen „Der Roland von Berlin" (1840) mit prächtig anſchaulichen Bildern aus dem Leben der mittelalterlichen Junker und Philiſter, „Der falſche Woldemar" (1842) und dann die drei beſten Stücke: „Die Hoſen des Herrn von Bredow" (mit dem „Wärwolf", 1846—1848), „Ruhe iſt die erſte Bürgerpflicht" (1852) und „Iſegrimm" (1854), Refor-

mation und Napoleoniſche Zeit; endlich, ein ſchwächerer Nachzügler, „Dorothe“ (1856) mit dem Großen Kurfürſten. Die Hohenzollern-Porträts dieſer Romane übertreffen an hiſtoriſcher Ähnlichkeit die Habsburger in Grillparzers Dramen; nirgends aber iſt ein Buch um ſie nur herumgeſchrieben: der eigentliche Held iſt das brandenburgiſch-preußiſche Volk. Und als echter Hiſtoriker geht Willibald Alexis liebevoll auf den Boden ein, dem dieſe große Volksindividualität entſproſſen iſt. Die Poeſie der märkiſchen Landſchaft hat er entdeckt, eine ſtille, ernſte Poeſie der hohen Kiefern und ſtillen Seen — weitab von der maleriſchen Großartigkeit der amerikaniſchen Urwälder, wie Sealsfield, von der bezaubernden Schönheit der neapolitaniſchen Küſte, wie Rehfues ſie damals malte. Hier wächſt ein ernſtes kräftiges Volk auf, zum Erobern geſchaffen und zum Feſthalten. Der trotzige Bürgermeiſter des alten Berlin, der dem Kurfürſten nicht dienen will, ehe der ſteinerne Roland durch die Straßen wandert, und Kurfürſt Joachim, der ſich gegen Luther und die neue Zeit wehrt — ſie ſind von einem Blute; der Große Kurfürſt, Idealiſt und Realpolitiker zugleich, und die Kämpfer der Freiheitskriege — ſie ſind Kinder der gleichen Mutter. Dieſer Boden ſchenkt nichts; entriſſen muß ihm alles werden, ſogar die Poeſie; iſt aber die Kiefer emporgeſchoſſen aus dem dürren Erdreich, dann hält ſie mit ſtarken Wurzeln den Boden feſt, in dem ſie ſich zur Höhe aufgerungen. Da entſteht kein Volk von leichtlebigen Sängern; ihr Blut fließt ſchwer, und ihr Witz kann grimmig werden wie der in der Not des Vaterlandes verbitterte „Iſegrim“. Ergeben ſie ſich aber einmal der Verführung, dann ſind ſie verloren, wie Alt-Berlin in ſeinem lockern Leben, wie das Berlin vor 1806 in der Frivolität ſeiner vom Hof und vom Ausland verdorbenen Sitten. So erhält beſonders „Ruhe iſt die erſte Bürgerpflicht“ zugleich eine nationalpädagogiſche Tendenz. Es iſt der geiſtreichſte Roman Härings, obwohl ſich die Kriminalgeſchichte etwas zu breit macht; die Typen der preußiſchen Hauptſtadt um die Wende des Jahrhunderts ſind mit erſtaunlicher Anſchaulichkeit hingezeichnet vom Miniſter bis zum Fiſchweib, und die Landpartie der Philiſterfamilie iſt ſo lebenswahr wie das Diner zu Ehren Jean Pauls. Und wieder ſind die hiſtoriſchen Porträts zu bewundern: der König, in ſeinen wenigen Worten ſicher hingeſtellt, der große Miniſter Stein und ihm gegenüber Graf Haugwitz mit ſeinem unwahren Rouſſeautum; und Madame Braunbiegler (eigent-

lich hieß sie Madame Dutitre), die prachtvolle reiche Bürgersfrau, die Goethe mit den Worten begrüßt haben soll: „Ihnen soll ich nich kennen? Fest jemauert in der Erden—"! Geschlossener, strenger ist das nächste Stück der Reihe: „Die Hosen des Herrn von Bredow", in denen besonders das märkische Ritterpaar mit köstlichem Humor gemalt ist und in seiner „ruhigen sicheren Gegenwart" alle Edelfräulein der gleichzeitigen Romane in ihr Nichts zurückwirft. Es ist die große Wahrhaftigkeit, die Alexis geholfen hat. Durch sie wurde er, der unter den bedeutenderen Romanschriftstellern seiner Zeit vielleicht der schlechteste Erzähler war, ihr größter Epiker. Neben Jeremias Gotthelf ist er der einzige in diesem von Erzählungen überschwemmten Zeitraum, dem man etwas von homerischer Größe nachrühmen darf: nur liegt es bei ihm in der Gesamtauffassung, bei dem Schweizer im Stil.

Der ultrakonservative Pfarrherr von Bern und der liberale Journalist von Berlin — oppositionell sind beide, oppositionell auch in ihrer Art zu schreiben. Realisten sind beide trotz romantischer Grundlage. Und darin sind sie Bahnbrecher einer neuen Zeit, aber doch auch Typen der eigenen Epoche.

Der Zeitraum, in dem diese Dichter heranwachsen, gehört der Emancipation von den alten Autoritäten. Er gehört vor allem auch dem Kampf gegen Goethe. Dahin führte das neue Erwachen des romantischen Geistes; dahin auch das Anwachsen des politischen Interesses. Lange hatten sie schweigend gegrollt; nun reichen Wolfgang Menzel und Ludwig Börne sich die Hand zum Sturmangriff gegen den Altmeister — bald grimmige Todfeinde, aber hierin lebenslang Bundesgenossen. Wolfgang Menzel (1798—1873), ein Sohn des jetzt so stark hervortretenden Schlesiens, fand in Stuttgart seine neue Heimat und den Boden seiner einflußreichen politischen und kritischen Thätigkeit. In beiden Hinsichten war er altliberal und stand zwischen seinen verehrten Meistern Jean Paul und Ludwig Tieck etwa in der Mitte. Menzel ist durch und durch Doktrinär: er hat sich für jedes Gebiet ein Dogma hergerichtet, das er für unerschütterlich hält, weil er selbst ehrlich daran glaubt; und mit dem ganzen Fanatismus eines volkspädagogischen Zionswächters kämpft er nun gegen jeden, der rechts oder links von dem engen Pfad geht, welcher allein zur Seligkeit führen soll: gegen die bureaukratischen „Schreiber" und die kosmopolitischen Revolutionäre, gegen Goethe und gegen Heine. Die Vorstellung

eines ſtarken weltbeherrſchenden Germanentums beherrſchte ſeine politiſchen wie ſeine äſthetiſchen Anſchauungen; wo er Nahrung für die verbreitete Verweichlichung witterte, fuhr er wutſchäumend über den Übelthäter her. 1827 erſchien ſein von geiſtreichen Bildern und ſchiefen Urteilen überfülltes Buch „Die deutſche Litteratur“: ein kecker Verſuch, Tieck ſtatt Goethes zum Leitſtern der deutſchen Schriftſteller und Leſer zu machen. Gleich folgte dann (1828) Tieck ſelbſt mit der großen Vorrede zu ſeiner Ausgabe von Lenz' Schriften, dem erſten großartigen Verſuch einer deutſchen Litteraturgeſchichte ſeit „Dichtung und Wahrheit“; denn Menzel giebt Beſchreibung und Polemik, nicht Geſchichte. Tieck erklärt nun freilich Goethe hier für den wahrhaft deutſchen Dichter ſchlechtweg; aber er hat dabei doch recht viel „zu mäkeln und zu wählen“ und ſpielt den jungen Wolfgang gegen den Miniſter von Goethe, den Dichter gegen den Menſchen aus. Das bleibt etwa der Standpunkt ſeines Schülers Immermann: bei theoretiſcher Bewunderung für Goethe praktiſch überall ein Mäkeln, Beanſtanden, Beſſerwiſſen.

Karl Immermann (1796—1840) läßt im „Münchhauſen“ ſelbſt „den bekannten Schriftſteller Immermann“ auftreten:

> Es war ein breitſchulteriger, unterſetzter Mann, der ſeinen Wanderſtock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde ſtieß. Er beſaß eine große Naſe, eine markierte Stirn, deren Protuberanzen jedoch mehr Charakter als Talent anzeigten, und einen feingeſpaltenen Mund, um den ſich ironiſche Falten wie junge ſpielende Schlangen gelagert hatten, die jedoch nicht zu den giftigen gehörten . . . Nicht allein in dem Antlitze dieſes Mannes, ſondern überhaupt in ſeinem ganzen Weſen war eine eigene Miſchung von Stärke, ſelbſt Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder in das Weichliche überging, ſichtbar.

Dieſe Miſchung läßt ſich leicht pſychologiſch erklären. Immermann war ein Sohn des altpreußiſchen Beamtentums, und mit dieſem erſten Beamtenſtand der Welt teilte er das feſte Pflichtgefühl, die unbedingte Ehrenhaftigkeit und Wahrhaftigkeit — und das Bedürfnis der Subordination. Aber ganz natürlich erwuchs in dem kraftvollen Jüngling eine durch perſönliche Erlebniſſe geſteigerte Verſtimmung gerade gegen die Art dieſer Kreiſe, denen er durch Abſtammung und eigenen Beruf — er war Richter — angehörte; und ſo kam er völlig ins Fahrwaſſer der Romantik. Von ihr hat er das überſtarke Selbſtgefühl des Künſtlers, die Geringſchätzung des wirklichen Lebens, die Verachtung der Konvention, die ihn nach einem Jahrzehnte dauernden Liebesverhältnis mit Eliſa

v. Ahlefeld, der (ſpäter geſchiedenen) Gattin des berühmten Freiſcharenführers v. Lützow, erſt am Ende ſeines Lebens zu dem ſtillen Glück einer bürgerlich-einfachen Liebesehe gelangen ließ. Der unaufhörliche Kampf beider Tendenzen zerrieb den äußerlich harten Mann und brachte ihn zu Momenten der Weichheit, in denen er zerknirſcht wie ein frommer Pietiſt auf die Kniee ſank. Er wollte kaum einen Meiſter gelten laſſen, nahm ſich Goethes in Verteidigungsſchriften faſt mit Herablaſſung an und meiſterte Schiller mit hochmütiger Überlegenheit; dennoch hat er den größten Teil ſeines Lebens einfach nach den Rezepten der Romantiker gedichtet und in geſchmackloſen Luſtſpielen Tieck als unfehlbaren Meiſter kopiert. Er hat ſich gegen alle Heroen ſeiner Zeit aufgelehnt, gegen Napoleon wie gegen Friedrich den Großen; hat in Münſter auf den Katholizismus, der ſo viele Romantiker eroberte, geringſchätzig herabgeblickt und die Aufklärung ſeiner Zeit unerbittlich verhöhnt. Ihn ſelbſt aber beherrſchte ſo ſtark wie Clemens Brentano oder Zacharias Werner das Bedürfnis, ſich unterzuordnen, einem Herrn zu gehören, der ihm die Qual des Wählens erſpare; deshalb hielt er an dem proteſtantiſchen Grunddogma der Gnadenwahl eiſern feſt und feierte in myſtiſchen Sonetten einen künftigen Meſſias, deſſen leuchtende Fußſpur er küßte.

Dieſe innere Zwieſpältigkeit kennzeichnet auch den Dichter. Immermann war ein glühender Patriot, der insbeſondere an ſeinem König Friedrich Wilhelm III. mit wirklich andächtiger Verehrung hing, und der nichts Höheres träumte als den Glanz Deutſchlands. Dennoch hat ſeine Muſe lange, lange zeit- und ortlos im romantiſchen Lande geſchwebt, bis ſie ſich endlich im „Reiſejournal“ (1833) und den „Memorabilien“ (1840 erſchienen), in dem großen Zeitroman „Die Epigonen“ (1836) und vor allem im „Münchhauſen“ (1838—1839) auf deutſche Erde herabließ. Dann aber hat der Romantiker die Zeit ſofort mit gewaltigem Ernſt ergriffen. Die „Memorabilien“ ſind zur Pſychologie Deutſchlands im Anfang des Jahrhunderts ein ſo reicher Beitrag, wie wir wenige beſitzen; das „höhere Bürgertum“ fand hier einen unbeſtechlichen Geſchichtſchreiber. Die „Epigonen“ haben zwar in techniſcher Hinſicht immer noch die Erbſchaft des romantiſierten „Wilhelm Meiſter“ angetreten; auch Immermann wagt es noch nicht, ein realiſtiſches Zeitbild zu geben (wie „Ruhe iſt die erſte Bürgerpflicht“ eins war), ſondern miſcht die Mythologie geheimnisvoller Wunderkinder und unheimlicher

Baſtardſchaften in ſeine Schilderung. Aber das Hauptmoment iſt doch mit imponierender Kraft angepackt: der Kampf zwiſchen der neu aufkommenden Maſchinen-Induſtrie und den „alten Ständen", vor allem dem Adel. Sein anmutiges komiſches Heldengedicht „Tuliſäntchen" (1830) hatte dies Motiv ſchon ſcherzhaft angefaßt, der „Münchhauſen" nahm es wieder auf, und bei jedem Schritt hat Immermann ſeinen Wanderſtock mit weitwirkender Energie auf die Erde geſtoßen. Freilich verdirbt er die Einheitlichkeit des Zeitbildes in den „Epigonen" durch zu viel litterariſche Satire gegen A. W. Schlegel und das „Berlinertum", durch zu häufigen politiſchen Spott auf Demagogen und Diplomaten. — In derartiger Satire, zumal litterariſcher, ſchien ſeine „Geſchichte in Arabesken", der „Münchhauſen", ganz aufgehen zu ſollen. Immermann ſah als Grundfehler ſeiner Zeit eine innere Unwahrheit an, ein dilettantiſches Spielen mit ererbten oder erborgten Rollen. Wie ſehr er recht hatte, zeigt Ernſt Schulzes typiſche Geſtalt. Aber freilich ging er zu weit, wenn er nun ringsum nur „Epigonen" ſehen wollte — er hat das Wort in dieſem Sinne geprägt —, nur die kleinen Söhne, die in den großen Stiefeln und Hüten der Väter als lächerliche Gernegroße umherpoltern. Und das war ſeine Rettung, daß er die Übertreibung erkannte. Münchhauſen, der alte Lügenmeiſter Bürgers, ſollte ein gleichſam mythologiſcher Heros werden, der Vertreter all der Lügenhaftigkeit der Zeit; und um ihn gruppieren ſich die Standeslüge des heruntergekommenen Ariſtokraten, die Empfindſamkeitslüge der alten Jungfer Emmerentia, die Bildungslüge des Schulmeiſters, der ein alter Grieche zu ſein vermeint, und in zahlloſen Vertretern die litterariſche Lüge oder was Immermann dafür hielt: falſcher Prunk der Rede bei Humboldt, falſche Geiſtreichigkeit bei Bettina, Raupachs Theaterkniffe, Juſtinus Kerners Geiſterſeherei. Aber Immermann ſelbſt ertrug auf die Dauer den Aufenthalt in dieſer Atmoſphäre nicht. Gewaltige ernſte innere Kämpfe hatten ihn gereinigt. Ihr erhabenes Denkmal iſt der „Merlin" (1832) — unter allen Verſuchen, einen „Fauſt" nach Goethe zu ſchreiben, der großartigſte; ein gewaltiges Kampfſpiel von dem Krieg zwiſchen Gott und Satan, zwiſchen „Welt" und Ideal, zwiſchen Reinheit und Schickſal. Und darauf war ſein bedeutendſtes hiſtoriſches Drama gefolgt, der „Alexis" (1832), in dem der Dichter den romantiſchen Sohn der entſchloſſenen Staatsweisheit des Vaters opfert, aber auch dieſen ſelbſt, Peter den

Großen, an seinem Werk verzweifeln läßt, weil er Menschenwerk an Stelle der natürlichen Entwickelung des Volkes gesetzt hat. Als politischer Prophet hat sich freilich Immermann (wie auch sonst) hierin nicht bewährt. Aber die Hochachtung vor dem einfachen Volk war etwas Neues bei ihm, der sonst, trotz aller romantischen Verehrung für Volkspoesie und Volksweisheit, im Leben wie in der Poesie nur den Höchstkultivierten nachgegangen war. Und nun brach im „Münchhausen" diese neuentdeckte Quelle der Poesie durch. Als Gegenbild gegen all die Lüge und all das Maskenspiel der Gebildeten erwuchs der „Oberhof" — nicht die erste deutsche Dorfgeschichte, aber das erste realistische Landschaftsbild großen Stils in Deutschland. Eine Gestalt wie der Hofschulze war noch nicht gezeichnet worden — so rund und voll mit der Größe und den Schwächen altererbter Art und alterworbenen Ansehns. Das eigenartige Volksleben Westfalens treibt diesen „Patriarchen" hervor wie die Urwälder Sealsfields ihre Riesenbäume. Es sind nicht in der Art älterer Provinzialnovellen Bräuche und Redensarten dekorativ angehängt (wie etwa die „authentischen" Plakate und Redensarten in den Romanen der Goncourt), sondern alles hängt organisch zusammen wie bei Willibald Alexis. Dieselbe Zähigkeit, die der Hofschulze im Handel mit dem Roßtäuscher zeigt, hat dem geächteten Spielmann — einer prachtvollen Gestalt! — das Schicksal bereitet; das Hochzeitsfest zeigt das gleiche Haften an alter Art wie das Vehmgericht. Was thut es da, daß dies Fest seinen Ursprung der Hochzeit des Camacho im „Don Quixote" verdankt? Immermann, der ein starker Leser war und bei dem nur zu oft die Lektüre statt innerer oder äußerer Erfahrung Stoff und Form hergeben mußte, hat hier kongenial nachgeahmt. Das deutsche Volk ist, trotz Julian Schmidts Parole, Gott sei Dank nicht nur „bei der Arbeit" zu finden: es hat auch noch Feste, es hat noch Gelegenheiten, bei denen sich ein frohes Gemeingefühl entfalten kann. Und bei einem solchen Moment das ehrenfeste Landvolk des protestantischen Westfalens zu überraschen, war ein genialer Einfall.

Immermann hat sich große Verdienste auch um die Hebung des Theaters erworben. In Düsseldorf, wo er seit 1827 angestellt war, fand sich ein seltener Kreis kunstverständiger Männer zusammen: die Maler Schadow, Bendemann und andere; der Dichter Uechtritz; der Kunsthistoriker Schnaase; eine Zeitlang Felix Men-

delsſohn. Immermann wußte das Intereſſe dieſes auserwählten Kreiſes, wußte die Teilnahme des Publikums für ſeine Aufführungen Shakeſpeares, Calderons, Goethes, Tiecks zu gewinnen — freilich nur eine Zeitlang. Bei eigenen Arbeiten war dem Dichter das Verſtändnis für das Verhältnis zwiſchen Form und Gehalt bis zum völligen Vergreifen verſagt. Was wir bei Grillparzers Lyrik bemerkten, eine entſchiedene Taubheit gegen den Charakter metriſcher Formen, das dringt bei Immermann ſelbſt in das Drama; er läßt etwa im „Alexis“ die harten, kalten ruſſiſchen Großen in den weichſten Strophenformen reden. Seine eigenen Gedichte macht dieſe Stumpfheit faſt unerträglich. Er iſt hier der reine Bureaukrat; er befiehlt ſeinen Gedanken, daß ſie eine beſtimmte Uniform anlegen, und ſie haben ſich damit abzufinden; aber ſie empören ſich alle Augenblicke. Und derſelbe Mann beweiſt nun das feinſte Stilgefühl, wenn es gilt, Goethes „Stella“ oder ein Stück von Calderon einzuſtudieren und zu inſcenieren! So viel näher lag dieſer Generation noch die Bühne als das eigene Leben; ſo wahr iſt Grillparzers Urteil über Tieck und ſeine Freunde geweſen: wenn ſie Shakeſpeare als Brille aufſetzten, könnten ſie trefflich ſehen, ſonſt ſeien ſie aber blind.

Mit Immermann teilt ſein berühmter Gegner Platen (1796—1835) den Mangel an unmittelbarem Formgefühl. Es iſt dieſer Mangel der ganzen Epoche vielleicht das Einzige, was die Antipoden als Dichter gemein haben; als Menſchen teilen ſie die ſtolze Selbſtändigkeit — und ihre Folge, die Einſamkeit, das Verkanntwerden. An Platen hat die deutſche Nation immer noch eine Schuld zu ſühnen: ſie muß endlich das Bild des „eiskalten Verſeſchmiedes“ beiſeite ſtellen und den Märtyrer ſeines Kunſtideals in die ihm gebührenden Ehren einſetzen.

Auguſt Graf von Platen iſt (24. Okt. 1796) in Ansbach geboren. Wie Annette v. Droſte gehörte er einem vornehmen, aber unvermögenden Geſchlecht an; doch wenn ſie im Gehege alter Traditionen zu entſchieden konſervativer Geſinnung aufwuchs, iſt er durchaus liberal geweſen — als Politiker, nicht als Dichter und Kunſttheoretiker. Da nahm ihn von früh auf die Sehnſucht nach dem „Schönen“ gefangen. Wir wollen heut an das eine abſolute „Schöne“ nicht mehr glauben; aber wir dürfen nicht vergeſſen, daß mit Jahrhunderten Herder und Goethe, Winckelmann und Leſſing, Cornelius und Schinkel daran geglaubt haben. Sie waren feſt

überzeugt, es gebe dauernde Normen der Schönheit; die Griechen hätten sie beſeſſen und für immer feſtgelegt. Sobald daher Platen aus jugendlich-unreifen Nachahmungen Schillers und der Lehrdichtung zur Selbſtändigkeit gelangt, bildet er ſich einen eigenen Stil aus perſönlichem Inhalt und erlernter Form. Die Dichtungen bilden ſich nicht ihre eigene metriſche Kleidung wie bei naiven Künſtlern; ſondern wie ein Poet der Renaiſſance überſetzt er ſeine Gedanken aus der Sprache des Alltags in die der Dichtung. Es iſt ein ganz eigentliches Überſetzen, wie in fremde Sprache. Er fragt ſich: welches iſt hierfür die klaſſiſche Form? So geht er etwa, wenn er litterariſche Satire geben will, an allen neueren Formen vorbei, ſchiebt die Xenien, die Litteraturfarcen des jungen Goethe (wie „Götter, Helden und Wieland"), die Dunciade des von ihm bewunderten Engländers Pope beiſeite und überſetzt ſeine Anſichten in die Komödie des Ariſtophanes: dies iſt ihm die gebotene Form. Es kann auch einmal außerhalb Hellas die klaſſiſche Form gefunden ſein: ſo wird Hafis ihm für das Ghaſel, Johannes v. Müller für die Geſchichtserzählung (in der er ſich nicht ohne Glück verſucht hat) unbedingtes Muſter. Aber immer iſt es eine gegebene Form, und ſie erſcheint ihm als Notwendigkeit, als ewige Offenbarung des Genius. Dem Dichter ſchreibt er eine hohe Aufgabe zu: er hat das Häßliche, das Haltloſe zum Schönen emporzuläutern. Sein Werkzeug aber ſind eben die feſten Normen der poetiſchen Formgebung:

Um den Geiſt emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
Um der Dinge Maß zu lehren, ſandte Gott den Dichter aus.

Darum hat er ſeine „Verhängnisvolle Gabel" (1826) gegen die Willkürlichkeiten des Schickſalsdramas und ſeinen „Romantiſchen Ödipus" (1829) gegen wirkliche oder vermeinte Entartungen der neuen Individualpoeſie gerichtet. Die Stücke ſind witzig und kunſtvoll; aber bleibende Bedeutung giebt ihnen nicht die gerechte Abſchlachtung Müllners oder gar die ungerechte und häßliche Befehdung Immermanns und Heines — die ihn freilich zuerſt gereizt hatten und von denen Heine ſich mit abſcheulichen Angriffen perſönlichſter Art rächte —, ſondern die poſitive Lehre der prächtigen Parabaſen. Derſelbe Dichter aber, der ſich ſo eifervoll gegen alle Poeſie wandte, die ſein Ideal gefährdete, hat auch gegen politiſche Willkür ſtarke Worte gefunden in ſatiriſchen Briefen und Gedichten, vor allem in jenen „Polenliedern", deren heiße Entrüſtung allein ſchon die Legende von ſeiner Marmorkälte widerlegt. Beſſer als

Bottle in Form of Animal
Early Iron Age

Digitized by Google

die meiſten Kritiker kannte der gewiß doch nicht „eiſige“ Herwegh Platen, wenn er, der Revolutionär, von dem vielgeſcholtenen „Ariſtokraten“ ſang:

Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Roſen,
Den du vor frevelnder Hand unter dem Schneee verbirgſt.

Feſtgegründet ſteht Platen in ſeiner antikiſierend-idealiſtiſchen Weltanſchauung. Scheint er zu ſchwanken, zu orientaliſchem Formenglanz oder zu romantiſchem Märchenſpiel zu irren — es gilt für ihn ſein ſchöner Vierzeiler:

Im Waſſer wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrſt du, Freund, ſobald du ſagſt, ſie ſchwanke hin und her.
Es wurzelt ja ſo feſt ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Ja, er war viel zu feſt; zu früh hatten ſich ſeine Weltanſchauung und ſeine Kunſtlehre zu eherner Härte gefeſtigt. Seine erſte größere Reiſe, in die Schweiz, läßt ihn 1817 als gereiften Künſtler wiederkehren; ſeine durch emſigſtes Feilen erworbene Kunſtfertigkeit, der ernſte, oft herbe und ſcharfe Ton, die begrenzte Stoff- und Formenwahl haben ſich von da an nur noch geſteigert, nicht verändert. 1824 betrat er den Boden Italiens, das ihm längſt als gelobtes Land der Schönheit und Harmonie vorſchwebte. Aber, wir ſagten es ſchon einmal, er hatte nicht das Talent des Erlebniſſes. Auch dieſe Erfüllung ſeines Lebenswunſches ward ihm kein Ereignis. Er ward nur immer ſtarrer in ſeiner Kunſt, ſeitdem ihn die Entfernung von der Heimat, von den Freunden, auch von den heftig befehdeten Gegnern trennte. Er vereinſamte völlig. Er hatte ſeine ganze Exiſtenz der dichteriſchen Thätigkeit zum Opfer gebracht, ſein Leben unabläſſigem Lernen gewidmet; es war ihm ernſt mit ſeinem Ideal. Sein Leben aber blieb die Proſa, die er erſt in Poeſie überſetzen mußte. Nur einen maleriſchen Tod gönnte ihm das Schickſal, fern von der Heimat unter den Palmen von Syrakus (5. Dez. 1835).

Einſamer noch und noch unabhängiger hat Annette v. Droſte (1797—1848) gelebt und gedichtet. Das fromme weſtfäliſche Edelfräulein bringt den größten Teil ihres Lebens auf dem weltentlegenen kleinen Gut zu, das der Mutter mit ihren beiden Töchtern geblieben war, als ſie zu Gunſten des Stammhalters auf ihre Erbſchaft verzichteten. Oder ſie wohnt bei ihrem Schwager, dem

romantiſchen Philologen Joſeph v. Laßberg (1770—1855), der auf der Meersburg am Bodenſee mittelalterliches Burgleben zu erneuern ſuchte, ein liebenswürdig ſonderbarer alter Herr. Mehr noch als die Einſamkeit des Lebens trägt aber ein anderer Umſtand zu ihrer Iſolierung bei: ihre übergroße Kurzſichtigkeit. „Ihr Auge“, ſagt ihr Schützling und Biograph Levin Schücking, „war trotz einer beiſpielloſen Schärfe für ganz nahe Gerücktes von einer ebenſo großen Blödſichtigkeit für das Entferntere — ſie hat die Welt ſtets nur durch einen Schleier geſehen und verſchwimmende Umriſſe der Dinge.“ Dieſe körperliche Eigenart bildet ſich ſtark und deutlich in ihrer geiſtigen Eigenart ab. Sie ſieht das Nächſte mit unheimlicher Schärfe, beobachtet das Gras und den Käfer mit einer Deutlichkeit, wie ſie nur die mikroſkopiſche Kleinmalerei der Neuſten wieder erreicht hat; das Fernere aber verſchwimmt ihr im Nebel. Ihre epiſchen Verſuche (worunter die prächtige „Judenbuche“ und das große Fragment „Bei uns zu Lande auf dem Lande“) ſind in den Einzelheiten von unübertrefflicher Wahrheit; die Kompoſition aber löſt ſich in dem hiſtoriſchen Genrebild „Die Schlacht am Loener Bruch“ völlig auf oder wird in dem geheimnisvollen „Geheimnis des Arztes“ abſichtlich ins Dunkel geſteuert. Aber die Mängel ihres Geſichtsſinnes vergütet eine außerordentliche Ausbildung der andern Sinne. Jedes noch ſo leiſe Geräuſch vernimmt ihr Ohr, den eigentümlichen Duft der Atmoſphäre vor dem Gewitter oder der ſtaubbedeckten Heide nimmt ſie auf und giebt jeglichen Eindruck mit wunderbarer Schärfe wieder. Sie iſt die Dichterin des unendlich Kleinen, der leiſeſten Luftregung, der intimſten Schwankungen der Seele. Das Kleine iſt ihr das wahrhaft Große, weil es das Dauernde, das Ewige ſei, und weil alles, was in der Welt prahleriſch „Größe“ vertritt, vergänglich iſt. Mit einem großen Schlag verpufft das Große, in unendlicher Stille erhält das Kleine die Welt. So iſt auch für ſie wie für den gereiften Immermann das Volk der Held, und das eigenwillige Genie wird ihr faſt zum Zerrbild. Sie wendet ſich mit feierlicher Beſchwörung gegen die große franzöſiſche Dichterin, deren Romane (ſeit 1832) den Individualismus mit glühender Leidenſchaft predigten: gegen George Sand (1804—1876); ſie dankt mit überquellendem Herzen der Heimat, daß ſie ſie in alter treuer ſtiller Art feſthielt. Das Einfache iſt ihr Ideal wie Grillparzers; die ſchlichte, ja die „beſchränkte Frau“, die eins ihrer köſtlichſten Gedichte über den hochfahrend

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

regſamen Mann ſiegen läßt — ſie iſt der eigentliche Heros für Annette v. Droſte.

Das macht: wie Grillparzer hatte auch ſie zu kämpfen mit inneren Mächten, die ihr geheime Feinde ſchienen. Die einſame Dichterin ſaß unter ſtreng katholiſchen, altadelig-konſervativen Verwandten, die nicht begriffen, was ſich in dieſem Herzen regte: dies moderne Bedürfnis, zu erleben, die Regungen der Natur in der eigenen Seele zu fühlen als den Pulsſchlag Gottes. Wohl hatte ſie Freunde, die auch für die Ausgabe ihrer Gedichte ſorgten — keine geringe Aufgabe bei der winzigen, kritzeligen Handſchrift des kleinen nervöſen, oft an unerträglichem Kopfſchmerz leidenden Fräuleins, das, wie ihre fromme Sanggenoſſin Louiſe Henſel, ſich über den erſten beſten Fetzen Papier beugte und haſtig das Diktat ihrer Seele hinwarf, während die langen braunen, ſteif gedrehten Locken auf den Tiſch hingen. 1837 erſchien die erſte Sammlung ihrer Gedichte; aber niemand beachtete ſie. Der Wetteifer mit jüngeren Dichterfreunden, mit Levin Schücking (1814—1883), mit Ferdinand Freiligrath (1810—1876), erweckt plötzlich in der ſtill und mutlos gewordenen Dichterin eine unglaublich fruchtbare Springflut von Gedichten (Winter 1841—1842), die dann 1844 mit mäßigem Erfolg veröffentlicht wurden. Sie iſt nie verbittert geworden; aber daß der Ehrgeiz ſich regte, den verdienten Lorbeer forderte, das konnte keine Lehre von der Heiligkeit beſcheidener Stille hindern.

Und ſtärker noch bäumte ſich oft in ihrer Bruſt eine andere Macht auf, ein anderer Feind: der Zweifel. Die gläubige Katholikin hat nie ein Dogma angezweifelt; aber ihrer Natur, die ſo ſtark fühlte, ſo ſcharf das Nächſte erblickte, war es Bedürfnis, auch Gott ſelbſt unaufhörlich zu fühlen, ſeine Allgegenwart zu ſehen. Und dann kommen ſchwere Momente, in denen ſie kämpft, in denen um ſie her kein Gott zu ſpüren iſt. Wie Jakob mit dem Engel, ringt ſie da leidenſchaftlich in der langen Reihe ihrer geiſtlichen Gedichte, die jedes Feſt mit einem Gebet, einer Predigt, einer Betrachtung in verſchlungenen Strophenformen und harten Verſen begleitet („Das geiſtliche Jahr" 1851). Sie iſt ſonſt mit zarter Keuſchheit über ihre Erlebniſſe ſchweigend fortgegangen; ihre Gedichte erzählen nichts von der hoffnungsloſen Liebe, die ſie hegte, von Enttäuſchungen der Freundſchaft, von vergeblichen Wünſchen. Dies immer wiederkehrende Erlebnis aber drängt ſich in die Beichte ihrer

Lieder. Sie begehrt nach einem Starken, der ſie überwindet und bindet; ſie verſenkt ſich, um den Zuſtänden des „trockenen Herzens“ zu entfliehen, in pathologiſche Zuſtände, wo Traum und Wahrheit, Ahnung und Gegenwart „im ſiedenden Gehirne“ verſchmelzen; mit unheimlicher Kraft zieht ſie das Furchtbare an:

Und feſter drückt' ich meine Stirn hinab,
Wollüſtig ſaugend an des Grauens Süße.

Das klingt modern, hypermodern; das könnte in Dörmanns „Neurotica“ ſtehen wie bei ſeinem Meiſter Baudelaire. Und wirklich iſt dieſe grenzenloſe Fähigkeit des Nachempfindens leiſer Bewegungen, dieſe Senſitivität und Nervoſität ohne Beiſpiel in jener Zeit; und ohne Beiſpiel blieb es, wie ſie doch aus all dieſen kleinen Stößen und Zuckungen ſich zu der Kraft einer ſtreng geſchloſſenen Weltanſchauung erhob. Der Anſchluß an die Kirche that es nicht; der Wille der Individualität entſchied. Ihre Gedichte zerfallen oft in hart aneinandergeſtoßene Verſe; aber in jedem einzelnen Vers lebt ſie ſelbſt. Nie hat ſie Zugeſtändniſſe gemacht, nicht ihrer Zeit, nicht einmal dem Vers. Ihre rauhe Kunſt behagte dem Publikum freilich nicht wie Ernſt Schulzes ſüße Verſe; und noch heut iſt ſie viel genannt, wenig gekannt. In der Meiſterſchaft intimer Lyrik aber, in der Fähigkeit, durch ihre Balladen die Stimmungen des Grauens, des Schreckens, der Reue und Verſöhnung zu „ſuggerieren“ (ich nenne nur den wunderbaren „Spiritus familiaris des Roßtäuſchers“), in der kraftvollen Nachzeichnung landſchaftlicher Eigenart hat dieſe größte deutſche Dichterin alle Verskünſtler ihrer Zeit ſo unendlich übertroffen und mehr noch übertroffen, als Willibald Alexis mit der Größe ſeiner Geſamtauffaſſung oder Jeremias Gotthelf mit der Stärke ſeiner Anſchauung die zahlloſen Erzählertalente, die die Zeit vorzog.

Im Gegenſatz zu den ſpäten Erfolgen Immermanns, Platens, Annettens hat Heinrich Heine faſt von Beginn ſeiner Thätigkeit Triumphe gefeiert; und wie nachhaltig war ſeine Wirkung! Nur mit der Nachwirkung der Schillerſchen Dramatik läßt ſich Heines Einfluß auf die deutſche Lyrik vergleichen; und auch in der Proſa hat er unverkennbare Spuren hinterlaſſen. Der Verſuch fanatiſcher Feinde, ihm alle „eigentliche Bedeutung“ abzuſprechen, dürfte durch dieſe Thatſache allein als erledigt gelten. Aber welche Bedeutung dieſer merkwürdigſten Individualität der neueren deutſchen Litteratur

zukommt, das wird allerdings ein viel umfochtenes Problem wohl noch für Generationen bleiben.

Heinrich Heine ist von dem Glück, das den Dichter bei Lebzeiten begleitete (nicht so den Menschen!), auch noch nach dem Tode begünstigt worden. Er hat freilich so unverständige Lobredner und so verblendete Verkleinerer gefunden wie nur irgend Platen; aber daneben Biographen und Kritiker von seltenem Verdienst. Für die Lebensgeschichte hat Ad. Strodtmann mit großem Fleiß die Grundlage aufgebaut; dann hat sich besonders H. Hüffer, dem wir auch für Annette das Beste verdanken, große Verdienste um sie erworben. Um die Deutung und Würdigung der Gedichte und der Eigenart des Dichters hat Ernst Elster in seiner vortrefflichen Ausgabe sich verdient gemacht, weiter sind namentlich G. Brandes, W. Bölsche, K. Hessel und der Franzose Legras zu nennen. Durch die Arbeiten dieser Männer beginnt mehr und mehr ein wirkliches Verständnis an die Stelle phrasenhafter Urteile zu treten. Nur zu lange hat man es sich bequem gemacht und mit einem Schlagwort alles abthun wollen. Ganz ist das noch nicht überwunden.

Heines Stärke liegt in der Empfindung. Das mag paradox klingen, wenn man an den auflösenden Spott, an den kalten Hohn des Dichters denkt; es bleibt deshalb doch wahr. „Das Lied Heines", sagt Legras, „ist eine Nuance von Empfindung, eine Nuance von Gedanken". Diese Feinfühligkeit, die jede Empfindung und jeden Gedanken noch weiter analysiert, ist auf geistigem Gebiet das Gegenstück zu Annettens unerhörter Feinhörigkeit für jeden Bestandteil eines scheinbar einheitlichen Geräusches. Gröbere Organe fassen hier wie da nur einen Gesamteindruck; diese wunderbar geschärften Sinne zerlegen ihn in die Stücke seines Nach- oder Nebeneinanders. Dieser fast krankhaften Schärfe entspricht freilich auch bei Heine eine Schwäche: ein Unvermögen, größere Flächen zu überblicken, mächtige Einheiten zu würdigen. Trotz allen Deduktionen Bölsches ist Heine nie ein Philosoph gewesen, weil er immer nur Einzelheiten gesehen hat. Aber die sah er mit größter Schärfe. Der Blick, der eben noch träumerisch auf der Gewalt des Meeres geruht hat, muß den beteerten Schiffsjungen, der einen Hering gestohlen hat, oder das Fischlein, daß mit dem Schwänzchen plätschert und dann von der Möve gefressen wird, unfehlbar wahrnehmen, sobald sie in sein Gesichtsfeld kommen. Nun aber ist das Leben so gestaltet, daß, wohin wir auch immer blicken mögen auf das er-

habene Meer, immer bald uns ſolch ein Schiffsjunge oder ſolch ein Fiſchlein vor die Augen kommen wird. Wen ein ſtarker Eindruck beherrſcht, der wird deſſen kaum gewahr; aber Heines Empfindung wird ſofort erregt, und er giebt ſie wieder, wie Jeremias Gotthelf den Schmutz auf den Stiefeln ſeiner majeſtätiſchen Großbauern abmalt. So entſteht das berüchtigte „kalte Sturzbad“, das ſo oft Heines wärmſte Gedichte abſchließt. Aber freilich ward früh eine Manier daraus. Schon in der „Nordſee“ hat er eine ſolche wirkungsvolle „Aprosdokeſe“ E. Th. A. Hoffmanns benutzt, um den Schwärmer aufwecken zu laſſen: „Doktor, ſind Sie des Teufels?“; ſpäter tritt nur zu oft die Abkühlung faſt mit mechaniſcher Regelmäßigkeit ein.

Wie ſeine Empfindungen, ſo zerreißt auch ſeine Gedanken dieſe übergroße Senſitivität, die jeden Einfall in ſeine Nuancen zerteilt. Charakteriſtiſch iſt es, wie er in ironiſcher Weiſe dieſe Schwäche zu einer allgemein menſchlichen macht. „Kein Menſch denkt“, ſagt der alte Eidechs (im zweiten Kapitel der „Stadt Lucca“), „es fällt nur dann und wann den Menſchen etwas ein; ſolche ganz unverſchuldete Einfälle nennen ſie Gedanken, und das Aneinanderreihen derſelben nennen ſie Denken“. Wer von dem Denken eine ſo „atomiſtiſche“ Auffaſſung hat, dem kann es natürlich auf ein paar Widerſprüche nicht ankommen. Am allerwenigſten kann er ein ſtrenger politiſcher Parteimann ſein; ja einen eiſernen Doktrinär wie Börne wird er gar nicht verſtehen können. Börne meinte ſpöttiſch, Heine ſei der ehrlichſte Menſch von der Welt: er könne um alles nicht einen Witz oder einen Einfall für ſich behalten.

Man ſollte nun meinen, eine ſolche Natur könne nur ganz disharmoniſche Leiſtungen hervorbringen. Ein Spielball des ewig bewegten Lebens, gezwungen, jeder Gedankenanregung ein Echo zu geben, könne er nur ein wirres Chaos von einzelnen Tönen und Einfällen zu ſtande bringen. Und dieſer Dichter ſchafft melodiſche Lieder von beſtrickendem Klang, ſchreibt wohlgeordnete Abhandlungen, disponiert den kleinſten Artikel mit unnachahmlicher Meiſterſchaft! Wie iſt das möglich? Es ward dadurch möglich, daß Heine eine von Grund aus künſtleriſche, daß er insbeſondere eine durchaus muſikaliſche Natur war.

Es iſt eben doch nicht ganz richtig, was wir vorhin ausſprachen, daß er alle Eindrücke wiedergeben mußte. Ein rein geſtimmtes Inſtrument läßt nur die Obertöne erklingen, die zum Grundton

einen Accord bilden. So griffen auch Heines feinfühlige Organe aus der unbegrenzten Menge kleiner Eindrücke nur die auf, die zu dem Grundton klangen. Die Dissonanz sogar ist künstlerisch berechnet. Oder vielmehr — denn der Ausdruck „berechnet" verdeckt das Unwillkürliche in diesem Vorgang — sie sogar wird nur deshalb aufgenommen, weil sie zu dem Grundton in einem musikalisch möglichen Intervall steht.

Heines Leben ist bekanut genug. Das Geburtsjahr stand lange Zeit nicht fest; doch ist es jetzt sicher, daß er 1797 (am 13. Dez.) geboren ist. Seine Vaterstadt war Düsseldorf, die kunst- und festfreudige alte kurfürstliche Residenz. Die Lust zu fabulieren hatte er eher von dem Vater, einem harmlosen Epikureer und träumerischen Geschäftsmann, als von der klugen und energischen Mutter. Fromm waren beide Eltern nicht, doch lebten sie durchaus in der Atmosphäre alttraditionellen jüdischen Familienlebens, mochte auch der Vater als Lieferant auf Kriegszügen des Herzogs von Cumberland, die Mutter durch eifrige und vielseitige Lektüre (sie konnte auch Latein und Englisch) ihren Horizont erweitert haben. Das Kind ward von katholischen Patres am Gymnasium unterrichtet und war mehr persönlichen Neckereien als religiöser Gehässigkeit ausgesetzt, auch hierin glücklicher als Börne. Uber der Familie schwebte wie eine Art Hausgott der Name des großen Onkels Salomon Heine, eines ungebildeten, aber in seiner Art genialen Kaufmanns, der eins der größten Bankhäuser Deutschlands stiftete und unter seinen angeheirateten Erben die Träger der Namen Richelieu und Ney de la Moskwa und einen souveränen Fürsten (allerdings bloß den von Monaco) zählen sollte. Salomon Heine, ungemein wohlthätig, aber herrisch, ist Heinrich Heines Vorsehung und sein Unglück gewesen. Der witzige Mann hatte den geistreichen Neffen gern, ohne von seinen Gedichten das Geringste zu verstehen; als ein Versuch, aus dem Sohne des verarmten Samson Heine einen Geschäftsmann zu machen, kläglich verunglückt war, gewährte er ihm die Mittel zum Studium und später wiederholt reichliche Unterstützungen. Der unselbständige Jüngling gewöhnte sich so an eine halb parasitische Existenz, und die Gnadengeschenke des Oheims wurden ihm unentbehrlich. Als sein Vetter nach dem Tode Salomons sie verkürzen wollte, entstanden jene unseligen Streitigkeiten, die den kranken Dichter noch vollends zerrütteten und sein nicht eben starkes moralisches Ehrgefühl zu völliger Würdelosigkeit um-

wandelten. Auch die Rente, die das französische Ministerium dem „Flüchtling“ zahlte und die er immerhin bei seinen politischen Artikeln verrechnen mußte, hätte er ohne jene Vorübung vielleicht nicht gesucht.

Heine studierte in Göttingen Jura, nachdem er vorher in Bonn seine allgemeine Bildung erweitert hatte und dort A. W. Schlegel näher getreten war. Er führte das übliche Burschenleben ohne großes Behagen, las aber viel und lernte allerlei. 1821 ging er nach Berlin und eignete sich im Salon der Rahel den geistreichen Umgangston der Berliner Gesellschaft an, trat aber auch der dissoluten Romantik E. Th. A. Hoffmanns und seiner Genossen näher. Andere Einflüsse kamen hinzu. Wilhelm Müller hat er selbst in einem Brief dafür gedankt, daß er ihm den Rhythmus des Volksliedes vermittelte; er kam dem Ton des liebenswürdigen Lyrikers so nahe, daß dieser dann auch seinerseits wieder Klänge aus Heines Liedern aufnahm.

1822 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte, 1823 die beiden Tragödien „Ratcliff“ und „Almansor“ nebst einem lyrischen Intermezzo. Die meisterhafte Kunst, eine Gedichtsammlung zu einem zugleich einheitlichen und abwechselungsreichen Kunstwerk zu gestalten, die bald das „Buch der Lieder“ (1827) aufweisen sollte, besaß der junge Dichter noch nicht; erstaunlich bleibt es, wie rasch er sich diese von Legras mit feiner Kennerschaft analysierte Gabe erwarb. Denn in diesen Erstlingen von 1822 und 1823 herrscht noch ein fast naives Nebeneinander gewisser, jedesmal möglichst ausgeschöpfter Stimmungen vor; Abtönung, Schattierung, dramatische Steigerung fehlen noch fast völlig. In dem einzelnen Gedicht aber ist Heine schon ganz Dichter; vieles hat er nie zu übertreffen gewußt.

Heine ist sich wohl bewußt, wie schwer seiner nervösen Sensibilität jedes Festhalten einer einzelnen Grundstimmung wird. Eben deshalb sucht er mit einem gewissen verzweifelten Trotz gewisse Haupttöne festzuhalten. Vor allem geben den Gedichten die „Traumbilder“ ihren Charakter. Um sich von der Störung der wirklichen Welt zu isolieren, transponiert Heine, der übrigens selbst ein Virtuos des Träumens war, seine Empfindungen in die Stille des Traumlebens. Ungestört kann er hier die Geliebte (oder die Geliebten), den Nebenbuhler, die Hochzeit der begehrten und umworbenen Cousine, der ältesten Tochter seines Onkels Salomon, umformen;

die Wünſche werden Erlebnis, die Befürchtungen erträumtes Schickſal: „Ich lag und ſchlief und ſchlief recht mild —“.

Zwei Heldinnen hat dieſe Liebeslyrik Heines vor allen: Joſefa, die Tochter des Scharfrichters von Düſſeldorf mit ihrem langen blutroten Haar, die er wohl am leidenſchaftlichſten geliebt hat, und jene Couſine, der er eifrig und erfolglos den Hof machte. Und da kam über ihn jene ſchlimme Art der Zeit: mit den eigenen Gefühlen zu ſpielen. Er überſetzt ſich in einen Märtyrer der unglücklichen Liebe. Er drapiert ſich als Heros zweier mißglückter Tragödien voll romantiſcher Phraſen und unglücklicher Anſpielungen. Und doch iſt es nicht ganz unwahr, wenn er einmal verſichert: „Ich hab' mit dem Tod in der eigenen Bruſt den ſterbenden Fechter geſpielt.“ Denn für dieſe Natur mit ihrer unaufhörlich ſich bewegenden Beobachtung war jede Konzentration auf ein Gefühl von durchdringendem Schmerz begleitet, kam die lebhafte Nachempfindung eines geſpielten Liebeswehs dem Gefühl mindeſtens gleich, das ein beliebiger ehrlicher, aber kühlerer Menſch bei dem wirklichen Erlebnis durchmacht.

Daher auch die Kraft in den „Romanzen“. Eine iſt darunter, die zu Heines größten Leiſtungen zählt: die „Grenadiere“. Sicher empfand er bei aller Bewunderung Napoleons nicht, was ein Grenadier der Großen Armee bei der Nachricht von Waterloo fühlen mußte. Aber indem er ſich in die fremde Seele verſetzte, verdrängte er jedes Bedenken, jede Störung, die ſonſt ſein Empfinden hätte kreuzen können; und aus der Macht dieſer einheitlichen Stimmung erwuchs der großartig ſchlichte Ausdruck. Das Vorbild des Volksliedes kommt ihm zu Hilfe; das mächtige Lied: „Dein Schwert, wie iſt's von Blut ſo rot! Edward!“ hat ihm vorgeklungen bei den Verſen: „Laß ſie betteln gehn, wenn ſie hungrig ſind.“ Und am Volkslied hat er auch die eminente Knappheit des Ausdrucks gelernt, die er nach Legras' treffender Beobachtung aus der Technik der volkstümlichen Ballade auf jedes Lied übertrug, während die lyriſche Volkspoeſie ſich keineswegs durch Kürze auszeichnet.

Neu iſt bei Heine, wie auch Legras hervorhebt, noch eine techniſche Eigenheit, die uns freilich ſeitdem durch zahlloſe Nachahmer geläufig geworden iſt: Heine läßt ſeine Lieder ohne Überſchrift. Allerdings wird das in der erſten Sammlung erſt vorbereitet, indem einige titelloſe Gedichte wenigſtens einen Geſamt-

namen haben; aber noch im ſelben Jahr erſcheinen von Heine Gedichte ohne jede Überſchrift, nur mit Kollektivtiteln wie „Lieder", „Vierzehn Lieder". — Die Dichter des Mittelalters und die Volksſänger hatten individuelle Überſchriften überhaupt nicht gekannt und höchſtens Gattungsnamen über die Gedichte geſetzt. Aber ſeitdem die Lyrik an das gedruckte Buch angewachſen war, verſtand ſich eine wenn auch noch ſo banale Überſchrift von ſelbſt. Indem Heine ſie aufgiebt, vermutlich nach dem Muſter der Volkslieder, erreicht er zweierlei. Er betont, daß das einzelne Gedicht nur ein Fragment und erſt die größere Sammlung ein Ganzes iſt, und er führt uns unmittelbarer, gewiſſermaßen unter Verabſchiedung jedes Vermittlers, in die Stimmung hinein, die gerade dieſe Verſe erwecken ſollen. Die ſcheinbare Formloſigkeit iſt thatſächlich ein Sieg des muſikaliſchen Elements in der Lyrik über die Buchpoeſie. Die Überſchriften erinnern daran, daß ein gebundenes Heft mit Inhaltsangabe vorliegt; die unſignierten Lieder ſcheinen aus der Luft vom Wind vor das Auge des Leſers geweht zu ſein.

Daneben übt Heine in noch ziemlich ſchwachen Anfängerarbeiten ſeinen Proſaſtil und kehrt dann nach Göttingen zurück, wo er am 20. Juli 1825 als Doctor juris promoviert, nachdem er einen Monat früher zum Chriſtentum übergetreten war. Eins wie das andere war für den Dichter bloß eine Formalität, durch die er ſich eine beſſere Stellung im Leben ſichern wollte. Heine iſt durch die Taufe noch viel weniger Chriſt geworden, als etwa Winckelmann durch ſeinen Übertritt Katholik wurde. Er hat ſich im Gegenteil nie geſcheut, die von ihm ſelbſt gewählte Religion ebenſo und noch bitterer mit Spott und Hohn zu überſchütten als die angeborene. Im Grunde war ihm jede poſitive Religion verhaßt; mit dem Judentum verbanden ihn aber immerhin noch Kindheitserinnerungen und der Trotz, der durch immer wiederkehrende Hinweiſe ſeiner Gegner auf ſeinen Urſprung herausgefordert wurde. Er hat ſich ſpäterhin eine eigene Kampfſtellung gegen das Chriſtentum zurecht gemacht: als ein „Hellene" ſei er Feind des „Nazarenertums", als weltfreudiger Heide geborener Widerſacher der religiöſen Weltentſagung. Etwas Richtiges iſt darin. Dieſe nervöſe Natur, die ganz darauf angelegt war, im Moment zu leben, fühlte in der großartigen Einheit und Geſchloſſenheit der chriſtlichen (und der altjüdiſchen) Weltauffaſſung einen aufreizenden Vorwurf. Daneben war er aber viel zu ſehr Ariſtokrat, um ernſtlich bekümmert zu ſein, wenn

das Chriſtentum den Vielen vieles fernhält. Er hat freilich jene Parole in die Welt hineingeſchleudert, die dann das „Junge Deutſchland“ ſo ungeſchickt weitergab: „Der nächſte Zweck aller unſerer neuen Inſtitutionen iſt ſolchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinſetzung derſelben in ihre Würde, ihre moraliſche Anerkennung, ihre religiöſe Heiligung, ihre Verſöhnung mit dem Geiſte“. Aber er meinte das doch nicht, wie Feuerbach, wenn er rief: „Eſſen und Trinken ſind für ſich ſelbſt religiöſe Akte . . . Heilig ſei uns darum das Brot, heilig der Wein, aber auch heilig das Waſſer. Amen“ (1843). Der Unterſchied iſt eben der, daß Feuerbach für das Recht aller auf alles kämpft, Heine nur an ſeine eigenen Anſprüche auf alles denkt. Er täuſchte ſich oft ſelbſt darüber, hielt ſich für einen Vorkämpfer der ſocialen Emanzipation, für einen Propheten der Zeit, in der ein Regen von Citronenſaft die auf den Straßenſteinen wachſenden Auſtern begießen ſollte. Aber ſeine Grundſtimmung blieb doch immer die, daß er nur ſelbſt begehrte, was „Caviar fürs Volk“ wäre.

Heine fühlt ſich als „Hellene“, weil er den Augenblick kennt, ehrt, verewigt; er ſieht alle als Nazarener an, denen der Augenblick nichts gilt neben der Ewigkeit. So iſt er der Vater des neueren Realismus und Impreſſionismus geworden, der Momentphotographie unſerer Skizzenzeichner, der Stimmungſucherei. Aber helleniſch war daran doch nichts als das Grundelement der Wirklichkeitsfreude.

Er genoß ſie eifrig und in allen Formen, in Hamburg, am Seeſtrande auf Norderney (1825—1826), in England (1827), in München als wenig arbeitender Journaliſt, endlich ſeit 1831 in Paris. Daß er ſich dort ſo ſehr wie Börne in ſeinem Element fühlte, hatte freilich ganz andere Urſachen als bei dem Politiker. Börne feſſelte das politiſche, ihn das geſellſchaftliche Leben. Die Kunſt der Franzoſen, im Moment zu leben, die Situation auszunutzen, die Eleganz der Umgangsformen, die Hochſchätzung der Kunſt waren ebenſoviel Magneten für ſeine Seele; war doch der Rheinländer ſchon durch die Art ſeiner Heimat den Franzoſen verwandt. Aber die Verpflanzung gedieh ihm ſo wenig wie Platen das erſehnte Exil zum Segen. Er geriet immer tiefer in Manier und in Unwahrheit. Die ſubjektive Wahrheit ſeiner erſten Produktionen fehlt nur zu viel ſpäteren. Erſt die fürchtbaren Leiden ſeiner letzten Krankheit brachten wieder einen neuen, erſchütternden Klang voller

Wahrheit in seine Poesie. Er war von dem Leben seiner Heimat abgeschnitten und trotz allen ihn umgebenden Höflichkeiten isoliert auch in Paris; die Verbindung mit einer nichtigen Pariser Grisette stumpfte seine moralischen Ansprüche immer noch weiter ab; das durch Wolfgang Menzels klägliche Denunziation bewirkte Verbot seiner Schriften durch den Bundesrat (1835) legte ihm die Pflicht auf, den Märtyrer zu spielen, während er sich unter den Pensionen von der Familie und von der französischen Regierung nicht übel befand. Ehrlich war er zuletzt nur noch, wo er haßte. Aber auch wo er es nicht war, hat er nicht bewußt gelogen. Er hat sich eben nie als eine Einheit aufgefaßt, er hat nie einen Widerspruch mit früheren Stimmungen, Aussagen, Meinungen als solchen empfunden, sondern immer nur im Augenblick gelebt; nur präparierte er jetzt die gewünschten Momente, die einst von selbst über ihn gekommen waren. Bis zu seinem Tode blieb der Kranke Herr seines reichen Geistes und seines großen Genies; auf dem Krankenlager, von furchtbaren Schmerzen gepeinigt, mit matt geschlossenen Augenlidern malte er immer noch mit langen Bleistiften auf das Papier Verse von musikalischem Reiz, Sätze von blendendem Witz, Kapitel von fein berechneter Abrundung. Seit er wirklich den Tod in der eigenen Brust fühlte, spielte er nur immer verwegener mit der Form, mit den Gedanken, mit seinem eigenen Wesen; er ließ sich eine Bekehrung zum Gottesglauben durchleben, er dichtete sich zum politischen Vorkämpfer um — und immer war es seinem Geist gegeben, sich selbst zu überzeugen und zu täuschen. Weltberühmt wie kein deutscher Dichter seit Goethe ist er am 17. Febr. 1856 gestorben.

Heine ist vor allem Lyriker und ein so echter und unmittelbarer Lyriker wie wenige in der Weltlitteratur. Dennoch lernt man seine Eigenart nur dann ganz kennen, wenn man von den Reisebildern ausgeht. Denn hier haben wir das Bergwerk vor uns, in den Gedichtsammlungen nur das herausgesprengte Gold. Treffend hat Legras gesagt, das ganze Lebenswerk Heines sei eigentlich nur eine lange und wunderbare Galerie von Reisebildern.

Der Ausgangspunkt für diese charakteristische Produktion ist die berühmte „Harzreise“ (1824 geschrieben, 1826 erschienen). Es ist eine autobiographische Novelle. Nicht nur die Art, wie aus dem Text des Berichts die Lieder hervorwachsen, erinnert stark an die im gleichen Jahr erschienene Meisternovelle Eichendorffs, den „Tauge-

nichts". Vielmehr ſind beide innerlichſt verwandt. Der Dichter, den Heine von Göttingen auf den Harz wandern läßt, iſt ein ins Romantiſche überſetztes Ebenbild ſeiner ſelbſt. Er trifft unterwegs einen anderen Wanderer, den er — auf der thatſächlich vorgenommenen Reiſe wie auch im Buche — mit phantaſtiſchen Aufſchneidereien anzuführen ſucht. Der geht nun aber — eine für die ganze Zeit höchſt charakteriſtiſche Epiſode! — auf den Spaß ein und ſpielt einen einfältigen Schneidergeſellen; und da dieſe Kontraſtfigur ihm prächtig „liegt", glaubt Heine an die Maske und nimmt ſie in ſeinen Bericht auf. Der Reiſende, ein Herr Karl Dörne aus Oſterode, hat dann nach Erſcheinen der „Harzreiſe" dies Spiel aufgedeckt, wobei der übermütige junge Doktor abgetrumpft worden war. So iſt aber alles in dieſem Buche. Wirklichkeit und Spiel, das Erlebnis und das Traumbild gehen ineinander über, Romantik und Realismus haſchen ſich. Es ſcheint uns deshalb durchaus irrig, von einer „Grundidee" des Büchleins zu reden, die etwa in der Oppoſition gegen alles konventionelle Philiſterleben beſtände. Die Grundidee iſt nur die, daß Heine ein wirkliches, höchſt einfaches Erlebnis poetiſch ergiebig machen will. Er wiederholt ſeine Reiſe in Gedanken und fragt ſich dabei fortwährend: was hätte nun hier geſchehen können? und täuſcht ſich in eine romantiſche Liebesepiſode, in eine übermütige Parodie burſchenſchaftlicher Freundſchaftsbegeiſterung, in Märchenſtimmungen hinein. Aber all dies iſt keineswegs „erfunden", ſondern es iſt nur die ganze Reihe wechſelnder Momente, die jeder auf ſolcher Wanderung durchlebt, zu einer Kette abgerundeter, in der jedesmaligen Stimmung ausgeſtalteter Bilder geformt. Dieſe Kette iſt aber zugleich durchkomponiert, ſo daß ſich die einzelnen Stücke wirkungsvoll voneinander abheben; und ein Grundaccord tönt allerdings überall mit, der jeder angeblichen „Grundidee" naheſteht: es iſt die Sehnſucht nach einem vollen, ausfüllenden Gefühl im Gegenſatz zu den Hohlheiten und Halbheiten der Profeſſoren, Burſchen und Schneidergeſellen.

Hiermit iſt aber in gewiſſem Sinne die Grundform vorgezeichnet nicht nur für alle größeren Dichtungen Heines, ſondern auch für alle ſeine Gedichtſammlungen. Es ſind wirklich alles Reiſebilder. Die geiſtreichen Artikel über engliſche und franzöſiſche Zuſtände, die zum Teil ganz genialen Bücher über deutſche Dichtung und Philoſophie, die Streitſchriften gegen Wolfgang Menzel und die Schwaben ſind in der gleichen läſſigen Wandermanier gehalten; nur

fehlen hier die Gedichte. Und der „Atta Troll“ und das „Wintermärchen“ sind ebensolche Wanderromane; nur ist der Reisebericht hier der Versform angepaßt. Überall aber bleibt dies das Schema: Heine geht eine bestimmte, genau abgesteckte Strecke durch und sucht jeden Moment individuell zu beleben, jeden in seinem Charakter, bald witzig, bald sentimental, bald kosmopolitisch, bald deutsch-patriotisch — immer aber hält er dabei eine gewisse Grundstimmung fest, zu der jedes Einzelstück mit künstlerischer Feinheit abgetönt wird. Daher sind seine Schriften bei aller scheinbaren Zerfahrenheit so einheitlich in der Gesamtwirkung. Die Lieder und die Witze, die Bilder und die pathetischen Stellen wirken nicht wie aufgenähte Ornamente — so wirken sie nur zu oft bei Brentano —, sondern wie Produkte einer momentanen Notwendigkeit. Momentane Notwendigkeit — dies Wort bezeichnet vielleicht Heines poetische Kunst wie sein Schicksal im Leben am deutlichsten.

Unter dem Titel „Reisebilder“ erschien noch im selben Jahre (1826) die „Harzreise“ mit Gedichtcyklen in meisterlicher Anordnung verbunden. Der wichtigste ist die „Nordsee“. Nach Inhalt und Form gehört sie zu den originellsten Leistungen Heines. Der Schüler des Volksliedes und der Romantiker wird hier erst ganz selbständig.

Am meisten hat der Inhalt gewirkt. Die Poesie des Meeres hat Heine erst für die deutsche Dichtung entdeckt. Natürlich ist es, daß gerade ihm das Meer ungeheuern Eindruck machen mußte: immer bewegt, in wechselnden rhythmischen Bewegungen doch immer eine Grundform; jeden Augenblick durch Beleuchtung, Wind, Bewegung von Schiffen oder Fischen geändert und doch stets von großartiger Gesamtwirkung — so mußte ihm die Nordsee wie ein Ideal der eigenen Poesie erscheinen. Doch dies allein erklärt es noch nicht, wie von so vielen, die das Meer vom Strande beschauten, er erst die poetische Fruchtbarkeit der See entdeckte. Es ist geradezu eine Frage der sinnlichen Organisation: es gehört ein auf Momentbilder gerichtetes Auge dazu, um die Individualität der Seestimmungen wahrzunehmen. Auch Goethe hat „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ mit wunderbarer Kunst des Rhythmus gemalt; aber wie die Odyssee und wie die Mythologie des Volkes kannte er nur zweierlei: das stille, ruhig daliegende, und das vom Wind bewegte Meer. Heine versetzt sich in die Individualität der See; er belauscht diese nervöse Organisation, die sich an jeder kleinen Klippe bis

tief hinein in den Horizont blutig ſtößt, die bei jedem leiſen Ändern des Himmels ihr Geſicht ändert, die unter einer ſcheinbaren Unveränderlichkeit Sturm und Ebb' und Flut und manche Perle birgt. Und jede Stimmung giebt er wieder mit der Schärfe des Beobachters, ſteigert ſie durch mythologiſche oder menſchliche Staffage — und löſt ſie durch neue Eindrücke ab, wie eine neue Welle dahinrollt über die anderen, von dem Kiel eines fernen Schiffes erregt.

Dazu ſtimmt auch die wunderbare Kunſt des Rhythmus. Heine gehört zu den wenigen deutſchen Dichtern, die es nie verſchmäht haben, für ihre Kunſt zu lernen. Das Volkslied und Wilhelm Müller trafen wir ſchon unter ſeinen Vorbildern; Romantiker wie A. W. Schlegel und Brentano, volksmäßige Sänger wie Hölty, Klaſſiker wie Goethe ſtehen daneben. Aber Heine benutzt dieſe Muſter ſo individuell wie das traditionelle Traumbild. Bölſche hat es ſehr fein hervorgehoben, wie er in die von Goethe und Novalis übernommenen „freien Rhythmen“ ein ganz neues Prinzip hereinträgt: den Gegenſatz zu der herkömmlichen metriſchen Symmetrie; er hat ausgeführt, wie des Dichters genialer Verſuch, die Gleichmäßigkeit der Abſtände durch ein feines Abwägen der muſikaliſchen Accente zu erſetzen, der Bewegung vorſpielt, die jetzt in der Malerei lebendig iſt, wo der Amerikaner Whiſtler und andere Schüler des „Japonismus“ die Symmetrie durch „Proportionalität“, durch ein maleriſches Ausgleichen der Aſymmetrie zu erſetzen ſtreben.

Der zweite Teil der Reiſebilder (1827) bringt beſonders das „Buch Le Grand“, der dritte (1830) die „Reiſe von München nach Genua“ und die „Bäder von Lucca“; als Nachträge erſchienen dann noch (1831) die „Engliſchen Fragmente“. Dieſe gehören der Art nach mit den Berichten an die „Allgemeine Zeitung“ zuſammen, die als „Franzöſiſche Zuſtände“ (1833) und „Lutetia“ (1854) in Buchausgabe erſchienen. Es ſind politiſche, künſtleriſche, ſociale Stimmungsbilder, die beſſer geordnet ſind als Börnes Briefe aus Paris; aber die belebende Kraft ſeiner leidenſchaftlichen Teilnahme kann Heines Technik nicht erſetzen. Das „Buch Le Grand“ iſt ein geiſtreicher Verſuch, in der Art der Romantik „mit Worten Muſik zu machen“, ein Trommelwirbel zu Ehren Napoleons, den Heine von der Figur eines rührend tragikomiſchen Veteranen ſchlagen und durch den er ſich zu allerlei Einfällen anregen läßt. Die

„Bäder von Lucca“ samt ihrer Fortsetzung, der „Stadt Lucca“, bilden den Übergang von der phantastischen autobiographischen Novelle der „Harzreise“ zu den satirischen Zeitgedichten wie „Atta Troll“. Den Grundton bildet in den „Bädern“ die höchst unanständige, moralisch und litterarisch gleich unwürdige Verunglimpfung Platens, in der „Stadt Lucca“ die Vergleichung der christlichen Hauptkirchen. — Witzig sind die „Bäder von Lucca“ gewiß, und die Betrachtungen in der „Stadt Lucca“ sind mehr als das, sie sind wirklich geistreich. Aber die widerliche Atmosphäre des Ganzen läßt hier wie in den fragmentarischen autobiographischen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“, wie in den „Florentinischen Nächten“ einen ästhetischen Genuß auch nur an dem Witz nicht aufkommen. Nur wo Heine seine Prosa ganz mit dem Geist des Witzes erfüllt, wie in dem „Denunzianten“ (1837), oder dem höchst amüsanten „Schwabenspiegel“ (1839), da hat man daran die Freude, die die meisterhafte Ausübung eines großen Talentes immer gewährt.

Heines Witz ist dem der Romantiker nahe verwandt, und wie dieser hat er sich an dem reichsten Humoristen Deutschlands, an Jean Paul, herangebildet. Seine Kraft liegt mehr in überraschenden Vergleichungen, als in der Gabe, irgend eine Vorstellung bis zu ihren unmöglichsten Konsequenzen zu führen — der Gabe, auf der besonders Swift, Voltaire, Lichtenberg ihre geistreichen Witzgebäude errichten. Heines Witz wächst aber, trotz den Einflüssen Jean Pauls und auch Byrons, aus seiner ganzen Organisation so notwendig hervor wie seine Poesie. Denkt er in Italien an den deutschen Sommer, so tritt ihm zwar die Vorstellung der grünen Bäume und Wiesen vor die Augen, sofort aber auch die geringere Wärme: „Unser Sommer ist nur ein grün angestrichener Winter“. Sofort personifiziert er ihn und versieht ihn, wie den Meergott in der Nordsee, mit dem stehenden Symbol des frierenden Philisters: „Sogar die Sonne muß bei uns eine Jacke von Flanell tragen, wenn sie sich nicht erkälten will“. Diese Verkoppelung des leuchtenden Sonnengottes mit der schnöden Jacke von gelbem Flanell wirkt höchst komisch, weil sie mit so überraschender Schnelligkeit geschieht; das Prinzip ist das alte der romantischen Ironie, das etwa bei Hoffmann trockene Bureaudiätare und indische Seher Arm in Arm wandeln läßt. Diese Schnelligkeit ist aber auch wirklich etwas Neues, neu wie die Knappheit von Heines volksliedartigen Balladen, neu wie die minutiöse Beobachtung der Wellenschattierungen. Be-

sonders gern verwendet Heine hierfür auffallende Epitheta; das berühmte „épithète rare“, das in der französischen Litteratur eine solche Rolle spielt, daß Edmond de Goncourt die besten ihm gelungenen Fälle triumphierend aufzählt wie ein Indianer die Skalps seiner Opfer, hat vor den Franzosen Heine und seine Schule virtuos gehandhabt. Auch hier geht ihm zwar Byron voran: Heine citiert einmal selbst Byrons Ausdruck: „Wellington mit seinem hölzernen Blick“. Aber das ist nur kühn ausgedrückt; es heißt doch eigentlich nur: Wellington mit dem Blick einer Holzpuppe. Nicht im Ausdruck, sondern in der Beobachtung liegt dagegen der Witz, wenn Heine sagt: „Der Wirt trug einen hastig grünen Leibrock“. Die auffallende Farbe läßt die raschen eiligen Bewegungen des hin und her springenden Wirtes doppelt auffallen; das „hastig“ gehört wirklich nicht bloß zum Leibrock, sondern zur Farbe. Goethe sagt einmal von Lichtenberg: wo er einen Witz macht, liegt ein Problem verborgen; von Heine könnte man sagen: wo er einen Witz macht, verbirgt er eine subjektive Wahrheit. Man muß sich hüten, über seine Scherze hochmütig fortzugehen; oft genug sind es wirklich nur bizarre Einkleidungen von Wahrheiten, denen er selbst nicht ganz traut. Wie tief hat er z. B. seiner Zeit ins Herz geblickt, wenn er sagt:

> Unsere Reiselust entsteht überhaupt durch jene irrige Erwartung außerordentlicher Kontraste, durch jene geistige Maskeradelust, wo wir Menschen und Denkweise unserer Heimat in jene fremde Länder hineindenken und solchermaßen unsere besten Bekannten in die fremden Kostüme und Sitten vermummen. Denken wir z. B. an die Hottentotten, so sind es die Damen unserer Vaterstadt, die schwarz angestrichen und mit gehöriger Hinterfülle in unserer Vorstellung umhertanzen, während unsere jungen Schöngeister als Buschklepper auf die Palmbäume heraufklettern.

Das trifft nicht nur die Maskerade der ethnologischen Romane unserer Tromlitz und van der Velde, sondern es geht auch noch mit weitreichender psychologischer Tiefe auf mancherlei kosmopolitische Brüderträume und romantische Europamüdigkeiten der Zeit.

Den bezeichnendsten Ausdruck findet Heines blitzschnell kombinierender Witz in den berühmten komischen Reimen. Wohl ist hier wieder Lord Byron als Vorgänger zu nennen; aber der deutsche Dichter hat ihn unendlich übertroffen. Worte und Wortverbindungen, die es sich nie hätten träumen lassen, daß sie sich reimen können, hängen plötzlich mit einer solchen Selbstverständlichkeit aneinander, als wären sie seit Vater Opitz nie unverbunden vorgekommen: Brutus:

die Menge thut es; oder gar in dem übermütigen Abſchiedsgedicht an ſeinen Bruder:

Max! du kehrſt zurück nach Rußlands
Steppen, doch ein großer Kuhſchwanz
Iſt für dich die Welt —

Natürlich, die beiden Reimworte ſtimmen gar nicht, weniger noch als die zahlloſen unreinen Reime bei Heine (enthält doch das berühmte „Leiſe zieht durch mein Gemüt“ überhaupt nur unreine Reime). Aber er ſetzt ſie ſo keck hin, daß wir keinen Zweifel wagen; faſt ſcheint es, wie einmal der franzöſiſche Kritiker Lemaître von einem Humoriſten ſeiner Nation ſagt, als ſeien das vorbeſtimmte Harmonien, bei der Sprachſchöpfung bereits beabſichtigt und nun endlich gelungen!

Von dieſer wunderbaren Begabung für den neuen Reim geben die „verſificierten Reiſebilder“ die genialſten Proben. Heine ſelbſt hat den „Atta Troll“ ſo benannt, und es iſt kein Zufall, daß dies Meiſterſtück ſeiner ſatiriſch-romantiſchen Poeſie gerade Freiligrath und die beſtändige „Janitſcharenmuſik“ ſeiner grellen Reime verſpottet. Heine ſah in dem Beſtreben Freiligraths, durch geſuchte, auffallende, bunte Reimworte ſeine Gedichte aufzuputzen, eine handwerksmäßige Übertreibung eigener Tendenzen.

Der „Tannhäuſer“ (1836) iſt das erſte Stück dieſer Reihe; es iſt eine der genialſten und bezeichnendſten Schöpfungen Heines. Das herrliche alte Volkslied, dem L. Tiecks Erneuerung nichts von ſeinem Zauber hatte abgewinnen können, wird pſychologiſch vertieft und verjüngt. Ein wunderbarer Vers giebt das Leitmotiv ab, das dann Richard Wagner in ſeiner durch Heines Dichtungen veranlaßten Oper, das Heines begabteſter Schüler Griſebach und viele Späteren nicht müde wurden zu variieren:

Frau Venus, meine ſchöne Frau,
Von ſüßem Wein und Küſſen
Iſt meine Seele geworden krank;
Ich ſchmachte nach Bitterniſſen.

Man wird in dieſen tiefſinnigen Worten auch ein Selbſtbekenntnis zu erblicken haben. Der Hohn, den Heine ſo oft ausſtreute, war oft genug ein pſychologiſches Bedürfnis ſeiner eigenen, von ſüßem Wein kranken Seele. Man muß ſich hüten, den Spötter gleich für einen böſen Menſchen zu halten. Das iſt Heine nie ge-

weſen. „Es giebt Herzen“, ſagt er einmal, „worin Scherz und Ernſt, Böſes und Heiliges, Glut und Kälte ſich ſo abenteuerlich verbinden, daß es ſchwer wird, darüber zu urteilen“. Ein ſolches Herz trug er ſelbſt. Die Accente, in denen er Tannhäuſers Reue und die Liebe der Frau Venus ſchildert, ſind echt und wahr, und in ſeinen Erneuerungen des alten Liedes liegt eine ſo tiefe und umfaſſende Kenntnis des menſchlichen Herzens, wie ſie kein einziger unter all ſeinen Zeitgenoſſen beſaß, auch Annette von Droſte nicht. Und an dieſe beiden Geſänge treibt es ihn nun ein ironiſches Schlußſtück zu hängen, eine ſatiriſche Wanderung durch Deutſchland, das litterariſche und gelehrte zumal. So hatte einſt Leſſing Goethen geraten, an den „Werther“ ein recht cyniſches Kapitelchen zur Reinigung der Leidenſchaften anzuhängen. Bald aber wird dies ſatiriſche Stück die Hauptſache. Seit 1840 entſteht eine ganze Schar glänzender Zeitgedichte, alle politiſchen oder litterariſchen Inhalts, alle gegen Dilettanten gerichtet oder gegen kunſtverderbliche Virtuoſen: Dilettanten im Regieren und Kunſtprotegieren wie Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig von Bayern, in der Politik wie Herwegh, in der Poeſie wie die Schwabendichter; kunſtverderbliche Virtuoſen wie Meyerbeer. Ob ſein Urteil überall zutraf, iſt die Frage nicht; daß er überall ehrlich für ſeine Ideale ſtrenger Kunſt und ernſter Technik eintrat, iſt nicht zu beſtreiten. Da gelangen denn dem Mann, der jeder Zoll ein Künſtler war, in dieſer Glanzepoche des Dilettantismus ſatiriſche Kabinettſtücke wie die „Audienz“ und das „Teſtament“.

Es entſtand dann auch der „Atta Troll“ (1842, erſchienen 1847). Er iſt ein lebendiger Proteſt gegen die Tendenzpoeſie ſo vieler guter Leute und ſchlechter Muſikanten. Mit Recht durfte Heine das Gedicht das „letzte freie Waldlied der Romantik“ nennen. Das Durcheinandergehen rein und zart gezeichneter Landſchaftsbilder — das Dörfchen mit den ſpielenden Kindern — und wilder Märchengeſtalten — die wilde Jagd mit der prachtvollen Figur der Herodias! —, die unheimliche ſpaniſche Kirke Uraka neben den grotesken Bärentänzen, ja, damit hat er wirklich gegeben, was die Romantiker ſo oft nur erſtrebten:

Klang das nicht wie Jugendträume,
Die ich träumte mit Chamiſſo,
Mit Brentano und Fouqué
In den blauen Mondſcheinnächten?

Iſt das nicht das fromme Läuten
Der verlornen Waldkapelle?
Klingelt ſchalkhaft nicht dazwiſchen
Die bekannte Schellenkappe? . . .

Ja, mein Freund, es ſind die Klänge
Aus der längſt verſchollnen Traumzeit;
Nur daß oft moderne Triller
Gaukeln durch den alten Grundton.

Nie hat ein Dichter ſein eigenes Werk zutreffender charakteriſiert.

Wie die unbeſchreibliche Gefügigkeit des Rhythmus den reimlos-muſikaliſchen Strophen des „Atta Troll“, ſo giebt die Reimgewandtheit, in der Heine bei uns ſchlechterdings keinen Nebenbuhler hat und in der Weltlitteratur nur Molière und Byron, dem Wintermärchen „Deutſchland“ (1844) ſeinen Stempel. Hier finden ſich die unglaublichſten jener unmöglich-notwendigen Reimbindungen:

Ein hübſches Mädchen fand ich dort,
Die ſchenkte mir freundlich den Punſch ein,
Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
Die Augen ſanft wie Mondſchein,

oder:

Das iſt ſo rittertümlich und mahnt
An der Vorzeit holde Romantik,
An die Burgfrau Johanna von Montfaucon,
An den Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck.

Sonſt aber ſteht dies Gedicht, wirklich nur ſatiriſche Reiſebilder in lockerer Folge, hinter „Atta Troll“ weit zurück. Die abſtoßende Gemeinheit in der Viſion der Hammonia kann durch den prächtigen Schlußhymnus nicht ausgeglichen werden; das tiefſinnig-geiſtreiche dreizehnte Kapitel (vom Kruzifix) und ſelbſt das geniale ſechſte entſchädigen nicht für die Leere des Ganzen. Jenes ſechſte enthält freilich eine Erfindung, die Heines Dichtergröße allein ſichern und die landläufige Behauptung, Geſtalten habe er nicht zeichnen können, allein widerlegen könnte. Wie Raimund den Verſchwender ſein fünfzigſtes Jahr erblicken läßt, ſo ſieht hier der Dichter ſelbſt „die That von ſeinem Gedanken“, einen vermummten Gaſt, der ausführt, was immer der Geiſt des Denkers erſinnt. Genial wie dieſe Auffaſſung, die alles Handeln zum Echo des Denkens macht, iſt die Ausführung der Figur mit ihrem trockenen Ton und der unterſetzten Statur, unter dem Mantel das Richtbeil.

Zu den poetisch ausgeführten Reisebildern ist endlich noch das Fragment des „Rabbi von Bacharach“ zu rechnen. Die Wanderung erscheint hier als Flucht: das Ehepaar, dem Judenfeinde die Leiche eines Christenkindes unter den Tisch geworfen haben, rettet sich vor der drohenden Wut der Menge. Dabei verweilt Heine hier allerdings weniger als sonst auf dem Ausmalen rein lokaler Stimmungen; aber auch hier dient doch die Reise als Gelegenheit, in rascher Folge verschiedenartige Momente, Festfreude, Schrecken, Angst, Gefühl der Rettung, Überraschung, Staunen mit ihren spezifischen Eigentönen abwechseln zu lassen. Die Konzeption ist wirklich großartig. Ein beständiges Zittern vor dem ewig gezückten Henkerbeil blutiger Verfolger und der Zwang, immer auf dieselben wenigen Dinge, Religion, Familienleben, Geldgeschäfte, die Augen zu heften — das ruft eine Reaktion in den Seelen hervor, ein krampfhaftes Wegsehen von der Gefahr, ein idyllisch-kindisches Nesterbauen am Rand des Vulkans, ein thörichtes gegenseitiges Anfeinden und Annagen. Mit dieser tragikomischen Mischung von Verzagtheit und Übermut wird aber das Ghetto zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft überhaupt, die schließlich auch nur ein enges, abgesperrtes Massenquartier ist. — Aber der geniale Plan überstieg Heines Kräfte. Schon in dem Fragment verraten Stillosigkeiten, wie sie ihm sonst kaum begegnen, ein Ermatten; und daß er den Plan aufgab, beweist zugleich die Grenzen seiner Kunst und die Sicherheit seiner Selbstkritik. Heine ist in der Blütezeit des Dilettantismus vielleicht, neben dem ihm verwandten Musset, der einzige Dichter, der keine Zeile stehen ließ, wenn er sie künstlerisch nicht verantworten konnte.

Vor allem gilt das von den Gedichten, die in Heines Lebenswerk nicht nur den breitesten, sondern auch ohne Frage den bedeutendsten Teil bilden. In diesem unerschöpflichen Füllhorn von Liebesliedern, lyrischen Stimmungsbildern, Satiren, Romanzen, Bekenntnissen und Parodien findet sich mehr als genug, was moralisch zu beanstanden ist — nichts, was künstlerisch wertlos wäre. Jene momentane Notwendigkeit, jene subjektive Wahrhaftigkeit des Augenblickes durchdringt auch die unanständigen Schilderungen, die häßlichsten Verdächtigungen, die bedenklichsten Cynismen. Man kann geradezu sagen, es lag in dem Dichter eine Art Wahrheitsfanatismus, der ihn zwang, seine augenblicklichen Stimmungen und Einfälle auszusprechen, wie das ja auch Börnes Scherzwort an-

deutet: der Künſtler in Heine ertrug keine Lücke bei der Wiedergabe einer Empfindungsreihe. Daß er uns ſo ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere bietet, liegt an ſeiner nichts weniger als ſeraphiſchen Natur; nicht ſein Fehler aber iſt es, wenn gewiſſe Kritiker ihn nur da verſtehen, wo ſie ſich mit ihm im Kot finden. Wie durch eine Seele, die nicht mit Novalis' Erhabenheit oder Eichendorffs Innigkeit immer nur dem Höchſten zugewandt iſt, bunt all die Regungen ziehen, die die bunte und unreine Welt erweckt, ſo kommen in ſeinen Gedichten in berauſchendem Reigen neben den lockerſten Empfindungen die ernſteſten zum Ausdruck. In ſeinen „Lamentationen" finden ſich Schmerzensrufe, ſo tief und erſchütternd, wie auch der große Lyriker des Peſſimismus, Leopardi, ſie nicht fand. Die Erhabenheit des Grauens ſteht ihm zu Gebote, etwa in jener ſchaurigen Ballade, in der einer im Schiff die ſchöne Jungfrau ins Waſſer ſtößt, um ſie zu retten „vor der Welt Unfläterei". Vor allem aber hält er das furchtbare Meduſenhaupt der grauſigſten Tragikomödie in der Hand, und verſteinert vor Schrecken ſehen wir den Negern zu, die ſich unter Peitſchenhieben in die Luſtigkeit hineintanzen müſſen, während der Sklavenhändler zu Gott betet, ihm ſeinen Profit am Leben zu laſſen; oder der Tragödie der ſpaniſchen Atriden; oder dem typiſch-tragiſchen Schickſal der Cancan-Königin Pomare: „Gott ſei Dank, du haſt geendet, Gott ſei Dank, und du biſt tot".

Die Gedichte, die (1844) als neue Sammlung nach dem „Buch der Lieder" erſchienen, zeigen im ganzen den älteren gegenüber nur techniſche Fortſchritte; und die „Verſchiedenen", die er hier beſingt — man hat es ihm furchtbar verdacht, obwohl man es Jahrhunderte lang den Ovid und Horaz verzieh, wenn ſie die lockerſten Liebchen feierten — werden zumeiſt ſo wenig greifbar, wie die konventionell ſtiliſierte „Geliebte" des Buches der Lieder. Situationen weiß er freilich mit einer Sicherheit zu malen, die erſt Erfahrung in Kunſt und — Leben verleihen; in „Jolanthe und Marie" glaubt man den Duft des verſpritzten Champagners in der Luft zu fühlen. Wirklich neu aber iſt Heine wieder in dem „Romanzero" (1851). Mit Recht ſtellt das moderne Kunſturteil dieſe Sammlung noch über das „Buch der Lieder". Die drei Bücher — Hiſtorien, Lamentationen, Hebräiſche Melodien — fügen ſich kunſtvoll wie die Glieder einer Sonate zu einem großen Tonſtück zuſammen. Der mächtige Grundton iſt tiefer Peſſimismus. Das

Schöne ist nicht nur vergänglich, sondern es ist an sich schon krank. Die Pracht des herrlichen Königs, die Grazie der Ballkönigin, der Ruhm des Dichterfürsten — Staub und Schein. Da flüchtet sich der Dichter, auch er europamüde, nach der neuen Welt — und er findet auch dort keine Verjüngung. Hierher gehört das wunderbare Gedicht „Bimini“, in dem ein berühmter Krieger ausfährt, um den Brunnen ewiger Jugend zu finden und sich rührend-närrisch jung geträumt. Es war Heines Sehnsucht; ihn aber rief gleich die furchtbare Krankheit vom Jungbrunnen in die elende Wirklichkeit. Und die ertönt nun in den herzzerreißenden „Lamentationen“. Als Albrecht von Haller starb, machte der Begründer der Physiologie noch Beobachtungen an seinem nachlassenden Puls; Heinrich Heine, Künstler bis zuletzt, komponiert seine Agonie. Und als wäre der arme „Lazarus“ nun schon gestorben, feiert er, wie Karl V. in St. Just, am eigenen Sarge einen Trauergottesdienst mit der alten Pracht hebräischer Melodien, denen dann wieder als ein bitterer Nachruf die „Disputation“ folgt — die Krone der satirischen Gedichte Heines mit ihrer wunderbaren Groteske, mit unvergeßlich geprägten Versen.

Dasselbe Buch enthält aber auch die Krone seiner Balladen, das „Schlachtfeld von Hastings“, dessen strenge, schlichte Schönheit auch die Rhetorik der „Grenadiere“ noch in den Schatten stellt; es enthält den „Afra“ mit seiner unvergleichlichen Formulierung stillen, hoffnungslosen Liebeskummers; es enthält jene „Nächtliche Fahrt“ mit dem grausigen Mord, die am nachdrücklichsten die Moral des ganzen Romanzero ausspricht: wohl dem, der stirbt, ehe der Welt Unfläterei ihn beschmutzt, entwürdigt, in den lebendigen Tod geschleudert hat.

Jedem einzelnen Werk hat Heine Vorreden beigegeben, manchen — wie dem „Romanzero“ — auch Nachworte. Sie haben in der Regel die Aufgabe, die Auflösung des ganzen Inhalts in lediglich subjektive Momentsbekenntnisse zu vervollständigen, oder auch die Angriffe zu verstärken, die jedes Buch enthält. Auch die berufene „Bekehrung“ Heines wird auf diesem Wege mitgeteilt, seine Rückkehr zum Gottesglauben, der wir weder mehr noch weniger Glauben beimessen können als seinen andern Geständnissen. Heine hat in der Geschichte der deutschen Vorrede Epoche gemacht; und in der That sind diese charakteristischen Erzeugnisse für seine Prosaschriften fast so bezeichnend wie die „Reisebilder“ für die Werke dichterischer Erfindung.

Alle Prosaschriften Heines haben etwas Unvollständiges — aber was ihnen fehlt, die Fortsetzung oder die Begleitung, das suggerieren sie selbst. Zu seinem Buch über die romantische Schule (1836) oder zu der häßlichen Schrift über Börne (1840) gehört immer noch allerlei, was zwischen den Zeilen steht — aber da steht es auch wirklich. Und so ist es überall bei Heine. Alles was er giebt, ist Bruchstück, aber in eben dem Sinn, in dem alles menschliche Thun und Wissen Stückwerk ist. Wer sich in den Moment versenkt, dem es entsprang, dem wird es voll, rund, abgeschlossen.

Und das gilt auch für Heines scheinbar so zerrissene Persönlichkeit. Fragmentarisch ist seine Welt, fragmentarisch ist seine Existenz, aber was ihr fehlte, hat seine Dichtergabe ergänzt. Heine beschreibt in seinen Memoiren einen Großoheim: „Eine rätselhafte Erscheinung. Er war halb Schwärmer, der für kosmopolitische, weltbeglückende Utopien Propaganda machte, halb Glücksritter, der im Gefühl seiner individuellen Kraft die morschen Schranken einer morschen Gesellschaft durchbricht oder überspringt. Jedenfalls war er ganz Mensch." Wir, die wir jetzt wieder die individuelle Kraft, den ganzen Menschen so hoch stellen, werden über den Dichter nicht härter urteilen dürfen als er über diese „rätselhafte Erscheinung". —

Nur ein Jahr trennt von dem größten Lyriker nach Goethe zwei Dichter, die mit ihm die Grundbedingung des Lyrikers teilen: lebhaftes Empfinden des Momentes, der „Zustände", wie Goethe sich ausdrückt, und deren Art doch die ganze Verschiedenheit zeigt, die zwischen kräftigen Talenten und einer wahrhaft genialen Konstitution besteht: Scherenberg und Hoffmann von Fallersleben.

Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) ist zwar bei weitem der weniger bekannte, sicher aber der bedeutendere von beiden. Scherenberg war ein Talent von sehr begrenzter Fähigkeit, aber wahrlich ein echter Dichter. Seine leidenschaftliche Natur hatte ihn, wie Holtei und so viele andere Zeitgenossen, erst auf die Bühne, dann in mancherlei praktische Thätigkeit geworfen. Louis Schneider, der Schauspieler, der später Kaiser Wilhelms Vorleser wurde und aus seinem langjährigen Dienst bei dem Herrscher unschätzbare „Memoiren" hinterließ, führte den jungen Poeten in die Berliner Dichtergesellschaft „Tunnel unter der Spree" ein, deren ebenso übermütiges wie in der Kunstverehrung ernstes Treiben Fontane

Ludwig van Beethoven
Nach der Zeichnung von Johann Peter Lyser, 1825
Original im Beethoven-Haus Bonn

Digitized by Google

in einem köſtlichen Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das litterariſche Berlin von 1840—1860“ meiſterlich geſchildert hat. Hier ward Scherenberg bald Heros und Mittelpunkt; denn mochten auch Fontane und Strachwitz ihn an dichteriſcher Begabung erreichen — den Typus des „begeiſterten Poeten“ vertrat niemand wie er. Ein Träumer, der in dem kleinſten Beamtendienſt unerträgliche Feſſelung ſah; eine ganz auf Empfindung geſtellte Natur, die gegen die eigene Familie hart ſein konnte, der aber ein Singvogel im Käfig als Sinnbild des gefangenen Dichters unerträglich war; liebenswürdig eitel und liebenswürdig ſorg- und formlos ward er für dieſe durchweg ernſt und tüchtig im Leben ſtehenden Verehrer der Poeſie die Verkörperung der Dichternatur. Der ſpätere Juſtizminiſter Friedberg veranlaßte (1845) die erſte Ausgabe ſeiner Gedichte. Sie erwarben ihm Gönner, aber noch keinen Ruhm. Da erſchien 1846 „Ligny“, ſeinem Beſchützer Roſtiz gewidmet, Blüchers Adjutanten und Lebensretter in jener Schlacht, und mit einem Schlag war er berühmt. Er hatte ſeine Art gefunden. Raſch folgten „Waterloo“ (1849), das beſte ſeiner Werke, dann „Leuthen“ (1852), „Abukir“ (1854), „Hohenfriedberg“ (1869); ein geplantes Gedicht über den Nordpolfahrer Franklin blieb unvollendet, und der ſorgſam umformende Dichter ließ die „Waſchkörbe voll Polareis“ ungenutzt auf den Boden ſchaffen. Mit der dichteriſchen Kraft ſtarb auch raſch ſeine Wirkung ab. Um ihn ward es einſam; von der Welt vergeſſen lebte er in einem alten niedrigen Häuschen in der Bendlerſtraße in Berlin (Paul Lindau hat es in der Novelle „Toggenburg“ beſchrieben), den Tiergarten vor der Thüre, und ſpäter in anderen Wohnungen, ſo idylliſch, ſo im Grünen, wie die damals erſt werdende Weltſtadt es erlaubte. Als er dreiundachtzigjährig ſtarb, war der Beifall lange, lange verhallt, den einſt durch ganz Deutſchland „Rhetoren“ mit der Recitation ſeiner Gedichte geerntet hatten; und kopfſchüttelnd ſtanden die Wenigen, die ſie noch kannten, vor dieſen gigantiſchen Reſten.

Scherenbergs Poeſie wurzelt, wie die Heines, durchaus im Augenblick. Sie baut ſich nicht, wie etwa die Uhlands oder Geibels, auf der breiten Pyramide einer gleichmäßigen Exiſtenz auf, ſondern wie eine Rakete ſchießt ſie plötzlich aus der Entzündung eines Momentes hervor. Wenn nun aber Heines Größe darin wurzelt, daß er die ganze Kette ſich folgender Momente mit immer gleicher innerer Teilnahme durchlebt und zu einem künſtleriſchen

Ganzen zusammenempfindet, so ist dagegen in Scherenberg noch die alte romantische Vorliebe für den einen pathetischen Moment mächtig. Dem geht er nach; aber den durchlebt er auch mit voller Intensität. All seine Schlachtenbilder und die Mehrzahl seiner Gedichte sind ganz auf eine Explosion gerichtet. Mit leidenschaftlicher Hast steuert er die Regimenter, die Schiffe dem Augenblick der höchsten Spannung zu. In ungeheurer Bewegung vibriert da alles, die Luft, die Augen und Hände zittern; die Sätze werden halb unverständlich herausgeworfen, einzelne Worte fliegen wie Bomben in die Höhe, die Verse klirren und zerbrechen und drängen sich wie kämpfende Gewehre — und plötzlich ist alles aus und ein feuriges Schlußwort tönt über das Schlachtfeld. In dieser intensiven Erfassung des Moments liegt seine Originalität.

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798—1874) ergänzt Scherenberg in wundersamer Weise: man möchte sagen, er habe all die Momente aufgelesen, die jener fallen ließ. Eine glückselige Kindernatur, jeden Augenblick ganz bei der Sache wie nur ein Kind beim Spiel, hat der neben Rückert produktivste Lyriker Deutschlands alle Stimmungen durchgekostet, alle Töne nicht bloß nachgesungen, sondern auch wirklich nachgefühlt — nur die echte Leidenschaft blieb ihm versagt. Er dichtet anmutige Kinderlieder, in denen ein glücklicher Vater mit seinen Kindern spielt; die furchtbare Kraft, mit der Scherenberg im „Verlorenen Sohn" seinen Zorn über ein mißratenes Kind ausspricht, lag über seiner Begabung.

Mit Rückert teilt Hoffmann von Fallersleben auch den philologischen Lebensberuf — bei beiden kein Zufall; ihre Poesie enthält mehr bloße Sprachbeherrschung, als für den Inhalt gut ist. Aber im Gegensatz zu dem einsamen Land- und Familienmenschen Rückert ist er durch und durch Stadt- und Geselligkeitsmensch. Bei aller wissenschaftlichen Arbeit, bei allem Mißgeschick und bei allen auch durch eigene Taktlosigkeit verursachten Konflikten wahrt er sich die ganze breite Behaglichkeit seines Humors. Er singt in allen Masken und Tonarten, Gassenlieder, Salonlieder, Kinderlieder, alemannische Lieder, Zeit- und Liebeslieder. Und das ganze Volk sang ihm seine besten Lieder nach: „Deutschland, Deutschland über alles" (1841; populär besonders seit 1870), „Treue Liebe bis zum Grabe schwör' ich dir mit Herz und Hand" (1839), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" (1827) und andere. Der riesige Mann mit dem Naturknüppel in der Faust und der

halboffenen Weste hat weder Wilhelm Müllers musikalisches Ohr noch Heines künstlerisch abtönende Technik; was er giebt, ist derbe, naturwüchsige Improvisation. Aber ein Lied wie „Deutschland, Deutschland über alles" mit seinen mächtigen Trompetenstößen kann doch kaum jemand hören, ohne einzustimmen; man läuft mit, wie bei den marschierenden Soldaten, man schließt sich an, und unsichtbar marschiert der liederreiche Hüne mit dem Patriarchenbart voran.

Politiker, Kämpfer sind die Männer dieser Jahrgänge fast alle. Daneben haftet sehr vielen etwas vom Volksprediger an, wie Hoffmann von Fallersleben sich zuweilen in gereimte Predigten verliert, Jeremias Gotthelf und seine Gruppe in prosaische. Den geistvollen Politiker und Polyhistor Josef v. Radowitz (1797—1853), Friedrich Wilhelms IV. vertrauten, aber dann aufgeopferten Ratgeber, zeichneten seine Gegner gern in der Kutte eines Mönchs, weil der gelehrte und redegewandte General mit den lodernden Augen und dem starken Schnurrbart ein frommer Katholik und ein Verehrer der mittelalterlichen Romantik war. Beides hat doch den Staatsmann nicht gehindert, in seinen Plänen zur Einigung Deutschlands der Ausführung Bismarcks näher zu kommen als irgend ein anderer Politiker seiner Zeit; und es hat den Schriftsteller nicht gehindert, in seinen „Gesprächen aus der Gegenwart über Staat und Kirche" (1846 und 1851) klar und lebendig geschriebene Meisterstücke der bei uns so selten geübten Kunst dialogischer Untersuchung zu liefern. Ein Stück Prediger ist Wolfgang Menzel mit seiner salbungsvollen Rede und seiner zügellosen Polemik, an die Zionswächter der alten Orthodoxie gemahnend, während Heinrich Leo (1799—1878), Rankes Antipode in der Geschichtsforschung, wie ein streitbarer Feldprediger dem Kreuzzug der neuen Orthodoxie voranzieht. Gehörte doch der gleichen Epoche der mächtigste Volksprediger neuerer Zeit an, Thomas Carlyle (1795—1881), der schottische Prophet, der leidenschaftlich einseitige Verkünder des Evangeliums der Kraft, der starken männergebietenden Persönlichkeit, der deutsche Mannheit, Tugend und Tiefsinn so romantisch übertreibend verherrlichte wie einst Fr. Schlegel die Weisheit der Inder, und der vor allem die Haupteigenschaft tapferer Prediger besaß: unermüdlich sein Wort zu wiederholen von dem Einen, was not thut.

Dieser Zeit konnten denn auch auf der wirklichen Kanzel be-

deutende Prediger nicht fehlen. Zwar der gelehrteſte Theolog neuerer Zeiten, Johann Joſef von Döllinger (1799—1890), ward ein ſtiller Gelehrter, ein Meiſter ſeiner akademiſcher Vorträge, ein einflußreicher Hiſtoriker, aber kein Redner. Sein berühmter evangeliſcher Gegner Karl v. Haſe (1800—1890) dagegen, der Führer der neueren liberalen Theologie, hat auch im mündlichen Vortrag von früh an Ungewöhnliches geleiſtet. Sein Hauptverdienſt liegt freilich auch in Büchern: in der glänzenden Geſamtdarſtellung der Kirchengeſchichte wie in Einzelgemälden des heiligen Franziskus und der heiligen Katharina von Siena ſichert ſich der gefeierte Kirchenhiſtoriker ſeinen Platz in Rankes Nähe, und ſeine Jugendbiographie „Ideale und Irrtümer“ (1872) übertrifft in lebendigen Bildern Heinrich Leos intereſſante, aber etwas ſchwerfällige „Jugendzeit“ (erſchienen 1880). Auch ihm kommt alſo die Vertretung der Predigt in dieſer Zeit nicht zu; ſie gehört den beiden berühmten orthodoxen Theologen von Halle, Julius Müller und Auguſt Tholuck. Tholuck hat den Bruder Otfried Müllers, des gefeierten Archäologen, und Lehrer Rudolf Koegels als den „ariſtokratiſchen Profeſſor“ bezeichnet, ſich ſelbſt als den demokratiſchen. Das jedenfalls ſcheint richtig, daß Julius Müller (1801—1878) nicht entfernt die Wirkung übte, die Auguſt Tholuck (1799—1877) auf die weiteſten Kreiſe gewann. Tholuck iſt der typiſche Prediger dieſer Zeit; er gehört zu Scherenberg und Heinrich Leo wie Claus Harms zu Arndt und Jahn gehört; und eben deshalb ſteht er dem großen Volksprediger der Dithmarſchen näher als der ihm unmittelbar vorhergehenden Predigergeneration. Dieſe hat ein Geſchichtſchreiber der deutſchen Predigt zutreffend mit dem Schlagwort „Wechſelwirkung der litterariſchen Kultur des Zeitalters und des Beſtrebens, die Predigt neu zu beleben“ charakteriſiert. Ihre wichtigſten Repräſentanten ſind Bernhard Dräſeke (1774—1849), der auf überraſchende Einzelwirkungen ausgeht, geiſtreich, anregend, aber nicht ohne Eitelkeit, und Franz Theremin (1780—1846), dem ein künſtleriſcher Aufbau der ganzen Predigt Endziel iſt, klar, durch plaſtiſche Kraft bezaubernd, aber nicht ohne geſuchte Hilfsmittel. Beider Predigt iſt durchaus litterariſch, Tholucks iſt durchaus mündlich wie die von Claus Harms. Maſſillon, der große franzöſiſche Predigtkünſtler, war Theremins Vorbild; Tholucks Beredſamkeit hat man mit der des heiligen Auguſtin verglichen. Er verdient das hohe Lob durch die tiefe Innerlichkeit, mit der er den Moment der Ver-

kündigung durchlebt. Der ganze Menſch ringt und ſtrebt nach einem Wort; eine feurige Natur, für die es charakteriſtiſch iſt, daß er das Wünſchen des Menſchen für das ſicherſte Zeugnis ſeines Weſens erklärt. Und nun findet er das Wort, es bricht hervor mit vulkaniſcher Kraft als Schlußglied einer „mächtig drängenden Gedankenbewegung“. Tholuck iſt ein geborener Prediger; Mitteilung iſt ihm eins der tiefſten Bedürfniſſe der menſchlichen Natur, teilnehmen zu laſſen an ſeiner Erregung und Befreiung iſt ihm Notwendigkeit. Deshalb verſetzt er ſich auch gern in fremde Seelen, entwirft ein pſychologiſches Charakterbild etwa von Pilatus, und die hiſtoriſche Geſtalt, aus deren Zügen Lavater einſt alle Eigenſchaften des Menſchen überhaupt herausgeleſen hatte, wird ihm zwar auch ein Typus, doch von durchaus individuellem Gepräge. In ſeiner Freude an der Kraft des Durchbruches, in ſeinem Hindrängen zu dem erſchütternden Wort aber liegt die Verwandtſchaft mit all den Geiſtern ſeiner Epoche, mit Sealsfield und Annette, mit Scherenberg und auch mit Heine: der ſtarke Genuß des Moments tritt uns als Charakteriſtikum dieſes Zeitraums entgegen, wie ihn in der Lebensauffaſſung König Friedrich Wilhelm IV., in der berauſchenden Kampffreude Heinrich Leo, im Nachgenießen jedes Augenblicks der Weltgeſchichte Leopold v. Ranke, in der dichteriſchen Technik all die Genannten verrieten.

Aber dies Leben im Moment iſt eine perſönliche Kunſt, iſt eine Kunſt für Perſönlichkeiten. Zu lernen war ſie nicht, und nur mit Gefahr nachzuahmen. Gerade das Beſte von den Anregungen dieſes Jahrzehnts hat das „Junge Deutſchland“ nicht aufgenommen. Nur die Tendenz, nur die Behauptung der Perſönlichkeit, nur die Lockerung der Form wirkte weiter. Und auch das war nicht gut, daß Heines Einfluß alle andern überwog. Von Annette v. Droſte wäre eine Innigkeit, von Platen eine Geſchloſſenheit der Weltanſchauung, von Immermann ein nie ermüdendes Ringen zu lernen geweſen. Bequemer war es, Heine die genialen Äußerlichkeiten abzugucken. Und ſo bedeutet das nächſte Jahrzehnt in rein litterariſcher Hinſicht faſt durchweg Verluſte und Rückzüge.

Viertes Kapitel.

1830—1840.

Wir ſahen in dem Jahrzehnt von 1820—1830 eine Reihe ſtarker Individualitäten heranreifen. Der Zeitraum von 1830—1840 gehört ihren Nachahmern. Die Dilettanten des Titanismus wachſen heran, die nachgemachten Rieſen, die dann um 1840 mit den „Berliner Titanen“ Friedrich Rohmer und Genoſſen den Gipfel des Individualitätsſchwindels erreichen. Etwas Ungeſundes, Überreiztes haftet den Söhnen dieſer Jahre faſt durchweg an. Sie wollen, aber ſie können nicht. In den vorigen Kapiteln hatten wir geniale Dilettanten zu ſchildern; jetzt kommen die Dilettanten der Genialität. Maler, die nicht malen können, ohne dabei auch nur witzige Plauderer zu ſein wie Wilhelm Henſel; Politiker, die nicht regieren können, die aber auch nicht einmal große Redner wie Friedrich Wilhelm IV. oder geiſtreiche Schriftſteller wie Radowitz ſind. An die Stelle der großen Sünder Brentano und Heine treten allerlei „fanfarons de vice“, die mit Sünden prahlen, welche ſie gern begehen würden; Gottfried Keller hat im „Apotheker von Chamounix“ dieſe „Bosheitsdilettanten“ köſtlich verſpottet. Natürlich ſtehn neben ihnen auch ſolche Naturen, denen die Bosheit von Herzen kommt, wie Neſtroy und in gewiſſem Sinn auch Gutzkow; und auch liebenswürdig reine Naturen wie Karl Simrock. Aber ſelbſt die, deren Lebensführung ſo „echt genial“ wie möglich iſt, Grabbe, Lenau, haben einen unechten Zug, ſchielen nach der Wirkung ihrer Excentricitäten.

Es iſt wieder eine lyriſche Epoche. Von den neu auftretenden Talenten iſt nur Grabbe durchaus Dramatiker; aber die Lyriker Lenau und Mörike überragen ihn. Was in epiſcher Produktion verſucht wird, trägt überwiegend einen halblyriſchen Charakter: der „Maler Nolten“ ſo gut wie Bettinens „Briefwechſel“ oder gar

der „Letzte Ritter“. Auch den älteren Autoren teilt ſich das mit: Platens „Abaſſiden“, Immermanns „Epigonen“, Biernatzkis „Hallig“ geben gern jeder Gelegenheit nach, um „Arien einzulegen“, lyriſche Partien einzufügen. Immermanns „Merlin“ und „Alexis“, Raimunds „Verſchwender“ und ſelbſt Grillparzers „Sappho“ haben die lyriſchen Elemente ſtärker ausgeprägt als andere Dramen der gleichen Autoren; und ſogar Goethes poſthume große Gabe, der zweite Teil des „Fauſt“, ſcheint ihnen recht zu geben. Vor allem aber wird die Didaktik lyriſch. Schefers Laienbrevier und Sallets Laienevangelium ſind der Form nach, Rahels Briefe, die auf die Zeit ſo ſtark wirkten, auch ihrem Weſen nach lyriſch. Die Älteren und die Neueren begegnen ſich in der Begünſtigung der Lyrik, weil ſie freiere Formen beſitzt, weil ſie wechſelnde Stimmungen erträgt — und auch, weil ſie weniger ſtrenge Arbeit, zeitraubende Dispoſitionen und andere Feſſeln für Titanen fordert. Erſt nach 1840 kommt dann wieder die unbedingte Herrſchaft des Romans.

Aber dieſem vielfach ungeſunden, krampfhaften Weſen fehlt nicht das Gegengewicht eines ernſteren Ringens. Neben Heinrich Stieglitz ſteht ſeine Gattin Charlotte mit ihrer bis zum Tod getreuen Sehnſucht nach dem Großen. Überhaupt iſt die Vorherrſchaft der Frau bezeichnend. Bettina ſichert ſich mit einem Schlag Macht und Einfluß, und neben ihr wirken mächtig die poſthumen Veröffentlichungen Rahels und jener Charlotte Stieglitz. In den Romanen und Romanverſuchen der Zeit iſt die emanzipierte Frau entſchiedenſte Heldin. In langem Reitkleid, die Cigarette im Mund, ſprengt ſie auf ſtolzem Roß, ein ſchmerzlich-blaſiertes Lächeln um den Mund, durch die Romane von Gutzkow und Laube. Wir beſitzen von dem Frauenideal der jungen Titanen ein vortreffliches Bild. Gutzkow beginnt ſeine berüchtigte „Wally“ wie folgt: „Auf weißem Zelter ſprengte im ſonnengolddurchwirkten Walde Wally, ein Bild, das die Schönheit Aphroditens übertraf, da ſich bei ihm zu jedem klaſſiſchen Reize, der nur aus dem cypriſchen Meeresſchaume gefloſſen ſein konnte, noch alle romantiſchen Zauber geſellten; ja ſelbſt die Draperie der modernſten Zeit fehlte nicht; ein Vorzug, der ſich weniger in der Schönheit ſelbſt, als in ihrer Atmoſphäre kund zu geben pflegt.“ Herweghs Frau ſtand ja auch wirklich in der badiſchen Revolution tapfer an ſeiner Seite; Lenau ließ ſich von Sophie Löwenthal regieren.

Dabei iſt dieſe Zeit der „herrſchenden Frauen“ die der ge-

ſchmackloſeſten Moden. Die gedrehten und gerollten Locken, mit Blumen und Bändern durchſteckt, negieren das Lebensalter und geben der Frau etwas Kindiſches und etwas Greiſenhaftes zugleich. Ebenſo eifrig und ebenſo ungeſchickt richtet man die Zimmer ein. Eben jetzt wird es üblich, die Stubeneinrichtung genau und kennerhaft zu ſchildern; in Frankreich brachte es in dieſen litterariſchen Tapezierkünſten Théophile Gautier (1811—1872) zu einer Höhe, die auch Paul Bourget trotz heißem Bemühen nicht wieder erreicht hat. Das beweiſt ein neu erwachendes Intereſſe für den Schmuck des Lebens; aber noch iſt man von aller Harmonie weit entfernt. Möglichſt glänzend, möglichſt bunt — das iſt das Ideal. Das glänzende Mahagoni iſt Lieblingsholz, dunkelgrüner Sammet am Boden muß ſich mit roſa Vorhängen vertragen; und wird die ganz beſonders geſchmackvolle Einrichtung eines vollendeten Weltmannes geſchildert, ſo heißt es: „Die Tapeten waren weißlich, mit Blumen und Leiſten von Gold. Die kirſchbraunen Möbelüberzüge und über dieſen tiefſchwarze Kupferſtiche hoben ſich prachtvoll dagegen ab.“ Die Beleuchtung ſo grell und ungedämpft wie möglich. Und dann, ſobald die Gäſte zuſammen ſind, „die dampfende Bowle“ oder der Champagner. Der Chambertin, das Lieblingsgetränk in den Romanen der vorigen Jahrzehnte, iſt nicht prickelnd genug. Schleiermacher liebte Chambertin; Freiligrath und Herwegh tranken nur Champagner. Dergleichen iſt nicht zu überſehen in einer Zeit, an deren Ausgang Ludwig Feuerbach das Dogma aufſtellt: „Der Menſch iſt, was er ißt“.

Im Gegenſatz zu der Vorliebe Rückerts oder Annettens für die ſtille Einſamkeit, im Gegenſatz zu Heines und Holteis Abenteuern lieben es die Schriftſteller wieder, zuſammenzuleben.. Aber es wird nicht, wie einſt im Hauſe Stägemann, ein ideales Spiel angeſtrebt, ſondern realſte Geſelligkeit. Wie die norwegiſchen Genies in Knut Hamſuns „Neuer Erde“, betreiben die Titanen in Berlin die Genialität auf gemeinſchaftliche Koſten. Man bewundert und beneidet ſich; jeder behorcht und belauert den andern. Auch die Harmloſeren thun ſich gleich in Gruppen zuſammen, um der Welt gegenüber kund zu thun, daß ſie „zur Litteratur gehören“.

Der Geniekultus treibt die wunderlichſten Blüten. Es wäre doch ſelbſt Brentano nicht eingefallen, eine Amtshandlung zu verrichten wie Grabbe, der als Auditeur Offizieren den Eid in weißer Unterhoſe, ſchwarzſeidenen Strümpfen, den Frack über der rotge-

ſtreiften Nachtjacke und Pantoffeln an den Füßen abnahm. Damals beugte man ſich vor dieſer Genialität. An dem übermäßigen Jubel ſeiner Bewunderer iſt Herwegh zu Grunde gegangen, und auch an Lenaus Schickſal hatte die Verwöhnung teil, die ſeine Verehrer ihm zuwandten. Den Höhepunkt erreicht dann dieſe Bewegung mit Friedrich Hebbel, der ſich von zwei polniſchen Studenten auf den Knieen anbeten ließ, und mit dem Fanatismus der Anhänger Richard Wagners.

Während aber die Litteraten ſich in einem hochmütigen Kultus der eigenen Perſönlichkeit beſtärken, der mit Max Stirners Werk „Der Einzige und ſein Eigentum“ dogmatiſche Geltung erhält, geht neben ihnen das Leben ſeinen tapfern Gang. Wie in jenem Roman Hamſuns ſind die „Philiſter“ und die „Krämer“ die wahren Helden dieſer Zeit. Während das Junge Deutſchland ſo wenig wie die größte Zahl der Romantiker es zu bleibenden Schöpfungen bringt, legen Beamten- und Bürgertum das Fundament zu dem neuen Reich. Der verachtete „Krämer“ beginnt den deutſchen Winkelhandel auszudehnen, und der alten Tage der Hanſe eingedenk, gründet der Bürgermeiſter Smidt (1827) Bremerhaven, den Ausgangspunkt des neuen hanſeatiſchen Weltverkehrs. Im Rheinland und in Sachſen fängt man von den engliſchen Fabriken, über die Tieck und Immermann ſo witzig geſpottet hatten, zu lernen an. Die Eiſenbahnen kehren ſich auch in Deutſchland nicht länger an den Proteſt der Kerner und Scherenberg gegen das Zeitalter des Dampfes, und Eichendorff, Wilhelm Müller, Lenau können den Poſtillon nicht vor dieſer furchtbaren Nebenbuhlerſchaft ſchützen. Die verhaßte Bureaukratie gründet den Zollverein. Und trotz aller eingeroſteten Diplomatenroutine in Wien und Frankfurt, trotz den Verweiſen des preußiſchen Miniſters von Rochow regt ſich überall der „beſchränkte Unterthanenverſtand“ zu wachſender Selbſtändigkeit. Das Wort in den ſüddeutſchen Parlamenten emanzipiert ſich mehr und mehr von dem franzöſiſchen Vorbild, und ſeit dem Hambacher Feſt (1832) entſteht langſam wieder die Volksverſammlung, der unentbehrliche Boden jeder geſunden Beredſamkeit.

Mit dieſem Gegenſatz ſind die typiſchen Verhältniſſe gegeben, unter denen die neue Generation von Schriftſtellern aufwächſt. Hohe Anſprüche bei nur allzu oft geringem Ernſt; Geringſchätzung aller Arbeit und vor allem der nicht litterariſchen. Selbſt Heine ſahen wir im „Wintermärchen“ alle That zum Schatten des Denkens

erniedrigen: nur Büttel, nur Werkzeug des geiſtigen Kaiſers ſollte jeder Menſch ſein, der im handelnden Leben ſteht.

Vielfach erneuen ſich Situationen, die wir heut erleben. Karl Bleibtreu hat jene Lehre, daß die „Denker“ allein die Welt regieren, bei uns ſo trotzig aufgefriſcht, wie in England Oskar Wilde. Friedrich Rohmer iſt faſt genau der „geniale Mann“, wie ihn Ibſens „Hedda Gabler“ und Gerhart Hauptmanns „Einſame Menſchen“ ſchildern; und Dramen des Ehelebens, wie dieſe Dichter ſie vorführen, haben Rohmer und Hebbel, Richard Wagner und Lenau, D. Fr. Strauß und Fanny Lewald wirklich gelebt. Nur iſt es der Mehrzahl unſerer heutigen Autoren ungleich ernſter um die Sache der Kunſt; von ihrem Ringen mit der Form, von ihrem Suchen nach neuem Inhalt iſt bei den meiſten großen Talenten dieſer Zeit ſo wenig zu merken wie etwa bei dem leichtlebigen und luſtigen Anekdotendichter Auguſt Kopiſch (1799—1853), dem Entdecker der blauen Grotte, der eine Art Hoffmann von Fallersleben für die „höhere Geſellſchaft“ war, oder bei dem durch und durch epigonenhaften Lyriker und Halbepiker Karl Egon Ebert (1801—1882), der nur ein weniges beſſer dichtete als Guſtav Schwab.

Freilich fehlt es nicht an Ringenden und Suchenden. Aber ihr Grübeln richtet ſich auf andere Dinge als auf litterariſche Ziele. Das iſt neben ſo viel Unechtem in dieſer Zeit das Bedeutende: ein fanatiſches Verlangen, die Rätſel der Schöpfung zu löſen; eine leidenſchaftliche Sehnſucht nach dem einen hohen, vollendenden Moment, in dem Gott dem Menſchen ſeine Geheimniſſe verrät. Dieſe Sehnſucht war es, welche den ſtrengen Dichter des „Merlin“ mit dem liederlichen Grabbe verband, welche den frommen Kerner zum Freund des Gottesleugners Lenau machte.

Zwei charakteriſtiſche Geſtalten ſtehen an der Schwelle des neuen Jahrhunderts: Hellmuth von Moltke (1800—1891), der Begründer der neuen Strategie, und Johannes Müller (1801—1858), der Vater der modernen Phyſiologie, faſt könnte man ſagen der modernen Naturforſchung. Die beiden großen Befreier ihrer von Phantasmen und Schablonen überwucherten Gebiete, die beiden mächtigen Heerführer teilen miteinander die ruhige, von dem Aberglauben des Tages unbeirrte Schärfe der Beobachtung und Berechnung, teilen auch das Intereſſe an Dichtung und Philoſophie und das Bedürfnis nach künſtleriſcher Form. Johannes Müller verehrte Goethe und pries die wiſſenſchaftliche Phantaſie des großen Dichters;

Moltke hat ſelbſt Novellen geſchrieben, etwa in Tiecks Art. Johannes Müller hat die klare und helle Darſtellung auf Schüler wie Henle und Brücke und Helmholtz vererbt; Moltke ſtellt ſich in ſeinen Reden und Schriften neben die Kühnheit und blitzende Kraft Bismarcks, faſt wie Rafael neben Michelangelo, Mozart neben Beethoven. Beide ſind aber auch darin Söhne ihrer Zeit, daß ſie über das Weltproblem grübeln, das Alexander von Humboldt fröhlich ignoriert, das ſogar Ranke noch vorſichtig umſchritten hatte. Die Einheit der mannigfaltigen Bemühungen J. Müllers findet ein Biograph darin, daß er den „Plan der Schöpfung“ ſuchte; und daß ein wiſſenſchaftliches Rätſel ihn verfolgte, ſoll zu ſeinem Selbſtmord beigetragen haben. Moltke aber hat noch im höchſten Greiſenalter tiefernſte Gedanken über Gott, Leben, Religion aufgezeichnet, und eine ſtille Verſenkung in die Natur der Dinge war bei ihm wie bei Goethe der Urgrund ſeiner im kampferfüllten Leben gewahrten Seelenheiterkeit.

Neben die beiden exakten Forſcher treten zwei ſpekulierende Philoſophen, einer freilich gleichzeitig ſelbſt ein Großmeiſter der exakten Forſchung. Doch die Verdienſte, die ſich G. Th. Fechner (1801—1887) um Pſychophyſik, empiriſche Äſthetik, Galvanismus erworben hat, berühren uns nicht; auch ſeine Gedichte und die ziemlich zahme Satire, in der „Dr. Miſes“ als Erbe der ſächſiſchen Humoriſten Rabener und Weiße erſcheint, würden ihm einen Platz in der Litteraturgeſchichte nicht ſichern. Wohl aber gehört er dahin als Typus: der raſtlos bewegte Gelehrte, der ſo haſtig lernte, wie er kaute, und ſo haſtig kaute, daß die daraus entſtehende Magenkrankheit ihn faſt zum Verhungern zwang; den ein poetiſches Bedürfnis, verwandt zu ſein mit allem in der Natur wie der Fauſt der Scene „Wald und Höhle“, dazu brachte, Tieren und Pflanzen Seelenleben zuzuſchreiben; der, halb Philoſoph und halb Dichter, der Anſicht des Tages trotzig ſeine Lehre vom Leben nach dem Tode gegenüberſtellte und in lyriſch bewegten Schriften ſein neues Evangelium verkündete. Wie er, bekehrte ſich G. Fr. Daumer (1800—1875) zum Glauben, er ein Dichter durch und durch, ein Meiſter der Überſetzerkunſt und in ſeinen Ghaſelen ein glücklicherer Schüler der Orientalen als irgend ein anderer Nachfolger Platens, ein unermüdlicher „Hungerleider nach dem Unerreichlichen“, der in ſeiner Sehnſucht nach neuer, tieferer Erkenntnis von dem Irrglauben, das älteſte Chriſtentum ſei Kannibalismus geweſen und

die Meſſe urſprünglich ein Menſchenopfer, zum gläubig-katholiſchen Mariendienſte gelangte, in Religionsgeſchichte, Philoſophie, Myſtik immer von neuem auf den Urgrund menſchlicher Dinge zu tauchen bemüht.

Ein gläubiger Bekenner wie Fechner, ein Dichter geiſtlicher Lieder wie Daumer, hat auch Philipp Spitta (1801—1859) manche religiöſe Wandlung durchgemacht, ehe der Schüler Tholucks zur ausgeſprochenen Orthodoxie gelangte. Der Sohn eines Hugenotten und einer getauften Jüdin, war er als Jüngling mit Heine befreundet geweſen; auf der Univerſität hatte er, ganz im Stil der Epoche, einer dichtenden „Tafelrunde“ angehört, in der die Mitglieder, wie im Berliner „Tunnel“, Geſellſchaftsnamen im Stil der alten Akademien und Sprachgeſellſchaften führten; Spitta hieß „Adelreich“. Als Hauslehrer in Lüne bei Lüneburg dichtete er die meiſten und beſten ſeiner Lieder; 1833 erſchien zuerſt ſeine bekannte Sammlung „Pſalter und Harfe“ und eroberte ſich raſch einen weiten Leſerkreis. Es iſt bis heut wohl die verbreitetſte Sammlung neuerer geiſtlicher Lieder in Deutſchland geblieben. Aber dieſe Popularität verdankt ſie nicht bloß ihren Vorzügen: kindlicher Frömmigkeit und gefälligem Tonfall, ſondern auch ihren Schwächen. Neben den geiſtlichen Gedichten der Annette von Droſte oder der Luiſe Henſel, neben der Proſa Tholucks oder den Bildern Ludwig Richters erſcheinen Spittas Gedichte flach und oft gemacht. Er vergreift ſich leicht im Ton und beginnt etwa „Das Lied vom Sterben“ mit Klängen eines Studentenſangs:

Stimm' an das Lied vom Sterben,
Den ernſten Abſchiedsſang.

Oder er verfällt, wie Gellert mit ſeinem berüchtigten: „Lebe wie du, wenn du ſtirbſt, wünſchen wirſt gelebt zu haben“, in proſaiſche Trivialität:

O bedenke und erwäge,
Wie du gehn magſt, nicht ſo lang!
Solch Bedenken macht nur träge,
Macht dich mehr noch ſchwach und krank.

Am glücklichſten iſt er in kurzen, epigrammatiſch zugeſpitzten Gedichtchen wie „Troſt der Nacht“ und „Andacht“; ſeinen Ruhm aber verdankt er vielmehr leicht ſingbaren Verspredigten wie „O ſelig Haus, wo man dich aufgenommen“, „Ich und mein Haus, wir ſind bereit“. Wie Hoffmanns von Fallersleben Lieder dürfen die

ſeinen nicht geleſen werden, geſungen denkt man ſie ſich — am liebſten dieſe von einem umherziehenden Chor frommer Knaben, wie jene von der fröhlichen Tafelrunde am Kommerstiſch.

Ein Verehrer kindlicher Frömmigkeit iſt auch Bogumil Goltz (1801—1870), mit dem wir aber den „Originalgenies“ vom neuen Typus ſchon um ein gut Teil näher kommen. In ſeinem Leben zeigt er jene Unfähigkeit, ſich mit den realen Verhältniſſen zu vertragen, die für Grabbe und Lenau ſo charakteriſtiſch iſt. Als hoher Vierziger greift der geſcheiterte Landwirt (1846) zur Feder, Autodidakt durch und durch und mit dem ganzen Mangel an Selbſtkritik, der dieſe auszuzeichnen pflegt. Sofort iſt der Erfolg da: man war entzückt von der herzerfriſchenden Grobheit des Mannes und von ſeinen wunderſamen Stilkünſten. Nun tritt er, wie es ſich damals bei den Litteraten faſt von ſelbſt verſteht, ſeine großen Reiſen an, durchſtreift Europa und Ägypten, von wo er eins ſeiner bekannteſten Bücher, den „Kleinſtädter in Ägypten“ (1853) heimbringt. Ruhelos iſt er auch zu Haus, mehr noch von dem ſteten Bedürfnis, eine Rolle zu ſpielen, geplagt, als von andern Sorgen; wie Lawrence Sterne, mit dem man ihn auch wegen der barocken Miſchung von Empfindſamkeit und burleskem Humor zuſammenſtellen kann, ein gefürchteter Gaſt, der nicht leicht wieder aus dem Haus wich, das ihn einmal aufgenommen hatte; genial-unordentlich und geiſtreich-biſſig wie Clemens Brentano, und im Innerſten voll melancholiſcher Sehnſucht nach der verlorenen Jugend. Bewegt klagt er ſelbſt darüber, daß „der arme Fünfziger den Humoriſten ſpielen muß“, und am beſten gelingen ihm wehmütig-humoriſtiſche Erinnerungsbilder, in denen er die ſeltſamen Originale ſeiner Heimat: penſionierte Oberſte, arme Dorfpfarrer, und beſonders gern und gut alte Scheuerfrauen und Hökerinnen zu rieſenhaften Karikaturen umgeſtaltet. Sein nach dem „Buch der Kindheit“ (1847) beſtes Werk, die „Typen der Geſellſchaft“ (1860), iſt nur in dieſen Partien lesbar. Sein Stil, unruhig, haſtig, voll geſuchter Wortbildungen, dick unterſtreichend, erinnert an den ſeines Landsmannes und Vorbildes Hippel, mit dem er auch die gern betonte „Schämigkeit“ teilt, die Furcht, ſeine beſten Gefühle zu nackt zu zeigen.

Doch all dieſe Namen führen erſt in den Vorhof unſeres Jahrzehnts. Wir nennen Grabbe, und wir ſind in ſeinem Innerſten.

Chriſtian Dietrich Grabbe (1801—1836) iſt neben Lenau,

ja noch mehr als dieser der typische Dichter dieses Zeitraums. Eine große Begabung verfällt durch Geniespielerei in Entartung; ein vielbewunderter Neuerer stirbt im Elend, da er gerade sein Bestes zu geben im Begriff ist. Das ist der Dichter, wie ihn sich die Zeit vorstellt; so hat ihn der junge Freiligrath besungen und mit dem berühmten Vers: „das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel" die Lehre vom angeborenen Dichterelend an seinen Namen geheftet. Und jene wilde Litteraturgeschichte, die jedesmal aus dem „Salon des refusés" den Ehrensaal macht, ruft ihn nach Günther, Bürger und Lenz als vierten Hauptzeugen für die Schlechtigkeit der Welt an, die ihre größten Herzenskinder verkommen lasse. Der Spruch ist ungerecht bei Bürger, ungerechter bei Lenz, am ungerechtesten bei Grabbe. Kritik und Publikum haben wahrlich an Kleist, Grillparzer, Anzengruber, Hauptmann genug gesündigt; Staat und Fürsten haben sich wegen Fritz Reuter, die „Gesellschaft" hat sich wegen Gottfried Keller reuig an die Brust zu schlagen. Grabbe ist nur an sich selbst zu Grunde gegangen.

Er ist (11. Dez. 1801) in einem der kleinsten Kleinstaaten, in Detmold, geboren, der Sohn eines Zuchthausverwalters und einer ungebildeten, aber tüchtigen Frau. Ob die Atmosphäre des Zuchthauses auf das Kind einwirkte, daß er später so gern Schurken zeichnete? Die Eltern ermöglichten ihm das Studium; aber auch er will auf die Bühne wie Holtei, wie Scherenberg; es zieht sie dahin, wo sie eine große Rolle spielen, mehr als sie sind scheinen können. 1822 geht er nach Berlin und kommt dort in die Litteratenkreise, in denen auch Heine verkehrte. Hier erhielt er die Richtung auf gesuchte Genialität. Unbeholfen von Haus aus, brauchte er sich nur ein wenig in der Gewohnheit auszubilden, alles anders zu machen als andere Menschen. So erzog er sich zum „Naturgenie" und erregte Aufsehen durch dunkeln Ursprung und unbehilfliche Manieren. Die französische Romantik, deren größter Dichter, Victor Hugo (1802—86), nur ein Jahr jünger war als Grabbe, gab in ihren freundschaftlichen Symposien, die sie so eifrig pflegte wie Scherenbergs Freunde, die Parole aus: „épater le bourgeois": „den Philister verblüffen". Das war auch Grabbes Hauptaugenmerk. Er fragt sich fortwährend, ob er auch Kopfschütteln erregen wird. Wie König Ludwig I. von Bayern vor jeder Audienz seine Haare künstlich in malerische Verwirrung brachte, so studiert er sich Posen ein, die den Beschauer von der

Genialität des weltfremden Poeten überzeugen sollen. Aus dieser Tendenz schießt (1822) sein „Herzog Gothland“ hervor, eine wüste Nachahmung von Kleists „Familie Schroffenstein“, in der der scheußliche Neger aus Shakespeares Jugendstück „Titus Andronicus“ die Hauptrolle erhält. Wie bei Victor Hugo baut sich alles auf gesuchten Antithesen auf: ein edler Mann wird aus Liebe zur Gerechtigkeit zum fürchterlichen Verbrecher; und in der Hütte, in der der alte Gothland seinen Sohn „wie ein Huhn schlachten will“, singt dessen Gattin vorher den „alten Trinkspruch“: „Pflücket die Rose, eh' sie verblüht“. Auch die gotteslästerlichen Rodomontaden in dem seinerzeit berühmten Monolog des Haupthelden erinnern durch die Kühnheit ihrer Vergleiche und die Hohlheit ihrer Gedanken an die ärgsten Phrasen, zu denen Victor Hugo sich je verirren konnte. Die Sahara ist ein Brandmal, das die Sonne der Erde eingebrannt hat; wenn es donnert, ruft Gothland: „Ei, wie die Ohrwürmer rumoren“, oder „Horcht! das sind die Fußtritte des Schicksals“; und die Jahreszeiten nennt er „ein ewiges Fratzenschneiden der Natur“.

Das Stück imponierte sogar Ludwig Tieck. In den Kreisen der Genialen verstärkte Grabbe den Eindruck durch das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1822). Es ist sehr witzig und sehr charakteristisch mit seinem litterarischen Spott, mit dem Hohn auf die Naturforschung der Zeit (dem, viel zahmer, auch Fechner Ausdruck gab), mit den Typen des Dichters, der nicht dichten kann, und des für ein Wunderkind ausgegebenen Dorftrottels. Am Schlusse kommt mit gut romantischer Selbstironie, die hier freilich gallenbitter geworden ist, „der vermaledeite Grabbe“ angehinkt: „Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts“. Dabei ist Grabbe schon längst als versoffener Schulmeister in dem ganzen Stück der Hauptakteur gewesen.

Er geht nach Leipzig und zu Tieck; dann kehrt er in „das verwünschte Detmold“ heim und weckt seine armen Eltern aus dem Schlaf; mit Recht hebt ein Litterarhistoriker es als charakteristisch hervor, wie er da, um sich des Weinens zu erwehren und keine Ifflandsche Scene aufzuführen, zur plumpsten Grobheit griff. So ist er immer: innerlich schwach, spielt er den starken Mann, und seine Roheit ist nicht einmal naiv wie die Christian Daniel Schubarts oder Heinrich Leos.

Er wird Advokat, Militärauditeur, verheiratet sich. In seiner

Begier, den Kleinstädtern durch Genialität zu imponieren, ändert das nichts. Schließlich muß er pensioniert werden, was in mildester Form geschieht. Er geht zu Immermann nach Düsseldorf (1829) und findet an ihm einen treuen Berater und Helfer; da sticht es ihn, den Freund hinterrücks wegen seiner Vornehmthuerei zu verspotten. Wie ein aufgegebener Kranker kehrt er heim und stirbt in den elendesten Verhältnissen.

Nicht daß Grabbe wirkliche Genialität besaß, war sein Verhängnis, sondern daß sie nicht ausreichte. Mit gesuchter Großthuerei gab er sich in seiner ersten Periode aus, der noch das Fragment „Marius und Sulla“ (1824) angehört, und vor allem die Tragödie „Don Juan und Faust“ (1824). Es war so recht ein Grabbescher Gedanke, alle Don Juans und alle Fauste einfach durch Kombination beider Gestalten zu überbieten. Dabei ist keine von beiden zu ihrem Recht gekommen. Dazu ein Netz zweckloser Erfindungen, wie es auch Lenau in die gleichen Fabeln getragen hat, Nachahmung von Byrons Manfred, tönende Phrasen.

Rasch macht der Dichter dann eine zweite Periode durch: die der Hohenstaufentragödien „Barbarossa“ (1829) und „Heinrich VI.“ (1829). Sie haben so wenig wie die seines Freundes Immermann oder gar Raupachs dramatisierte Vorlesungen dauernde Bedeutung. Aber sie erzogen den Dichter zu einer strengeren Kunstform. Er macht Studien über historisches und Lokalkolorit, die er bei „Marius und Sulla“ noch nicht (so wenig wie eine Einheit des Stils) nötig gefunden hatte.

Und so kommt er zu den wenigen Versuchen seiner dritten und letzten Periode. Es sind die realistischen Schlachtendramen „Napoleon oder die hundert Tage“, „Hannibal“, „die Hermannsschlacht“. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Grabbes dauernde Bedeutung lediglich in diesen genialen Skizzen liegt. Von hier führt ein Weg über „Dantons Tod“ von Georg Büchner zu Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ und weiterhin in die Zukunft zu dem realistischen Historiendrama einer neuen Zeit.

Das Geschichtsdrama früherer Epochen hatte die „idealen Momente“ völlig aus dem Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Leben herausgelöst. Wie nach dem griechischen Mythus die Insel Delos aus den Fluten neu hervorgehoben wurde, damit auf ihr Leto den Apollo gebären könne, so spielen sich die historischen Dramen der Franzosen und der meisten Deutschen auf einer neuentstandenen

Inſel ab, die ein breiter Waſſergürtel von aller ſonſtigen Exiſtenz trennt. Shakeſpeare hatte wohl in einigen ſeiner Königsdramen und ein wenig auch im „Coriolan“ und „Julius Cäſar“ die breitere Exiſtenz herangeholt, auch wo ſie mit der heroiſchen Handlung nicht direkt zuſammenhing; im Grunde war aber doch Schiller der erſte, der im „Wallenſtein“ (nicht nur im „Lager“) und vor allem im „Tell“ das hiſtoriſche Moment in ſeiner vollen Ausdehnung darzuſtellen ſuchte. In demſelben Augenblick, in dem ein Geßler wütet und die Bedrückten ſich erheben, ſpielt ſich ruhig und faſt unberührt überall noch eine weitere Fülle von Leben ab: Fiſcherknabe, Hirt und Alpenjäger gehen ihrem täglichen Gewerbe nach, und barmherzige Brüder ziehen betend und ſingend einher. Aber Schiller hatte immerhin noch auch auf dieſe Scenen des feſten Hintergrundes das hiſtoriſche Kolorit der Vordercouliſſen abfärben laſſen. Nicht ſo Grabbe. Er dreht die Sache um. Nicht das hiſtoriſche Faktum iſt die Hauptſache, der die Schilderung des Milieus nur als Grundlage dient; ſondern im Gegenteil: die Geſamtzuſtände ſind die Hauptſache, die durch das hiſtoriſche Faktum nur heller beleuchtet wird.

Es iſt alſo völlig irrig, wenn man in den niederländiſchen Genrebildern dieſer Dramen müßiges Außenwerk ſieht. Daß der Junge auf dem Markt von Karthago Thunfiſche zum Verkauf ausruft, hat freilich mit Hannibals Schickſalen nichts zu thun; daß der Berliner in der Schlachtreihe Witze reißt, entſcheidet nicht das Geſchick Napoleons. Aber in letzter Linie ſind es doch die Straße von Berlin und der Markt von Karthago oder tauſend ähnliche Straßen und Märkte, um deretwillen die Kriege geführt werden. Sie bleiben; Hannibal und Hermann und Napoleon ſterben. Es klingt hier etwas von Annettens Dogma an, von der Schwäche der Großen gegenüber der Macht der Kleinen; und unſichtbare Fäden ſchlingen ſich von Grabbes „Napoleon“ herüber zu Tolſtois „Krieg und Frieden“, wo ebenfalls der beliebige Mann aus dem Volk der Held iſt und Napoleon nur ein Grillparzerſcher Ruſtan, ein Träumer und Traumheld. Nur aber ſpielt bei Grabbe in die große Konzeption wieder der Geniekultus herein. Der Heros ſoll doch Heros bleiben, wenn auch das heroiſche Moment in eine Kette trivialer Momente eingebunden wird. Ja der Held iſt nicht einmal wie bei Heinrich v. Kleiſt oder Willibald Alexis der Gipfel, der organiſch aus dem breiten Gebirge hervorwächſt. Er bleibt doch iſoliert und irrt wie ein Fremder in der Welt umher, unter die gar nicht geniale

Menſchheit verirrt wie ein vom Himmel gefallener Meteorſtein. Sie verſtehen ihn nicht. Hannibal muß ſich von dem lächerlichen Despoten Pruſias Vorleſungen über Strategie halten laſſen — etwa wie Grabbe ſelbſt in ſeinem Aufſatz „Über die Shakeſpearomanie“ dem Abgott ſeiner Jugend wegen mangelhafter Kompoſition und anderer Gebrechen den Text geleſen hat. Hermann möchte mit ſeinem Heer Rom zertrümmern, aber ſeine Leute ſehen nur ein paar Meilen weit und ziehen den Siegesſchmaus auf dem Schlachtfelde vor; Napoleon wird durch „Verräterei, Zufall und Mißgeſchick“ ſeiner Umgebung geſtürzt. Aber das Kleine geht weiter und jubelt an der Leiche des Löwen. „Hoch Pruſias, größter der Könige!“ rufen die Höflinge nach Hannibals Tod; Hermanns Sieg beſchleunigt den Tod des Auguſtus und ſpielt dadurch dem Heuchler Tiberius das Scepter in die Hand; und Waterloo bedeutet eine Zeit „voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes. Von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts hören, deſto mehr aber von diplomatiſchen Aſſembléen, Konvenienzbeſuchen hoher Häupter, von Komödianten und Geigenſpielern“. Grabbe kannte ſeine Zeit; er wußte, welche Epochen auf den Rücktritt gewaltiger Zwingherren zu folgen pflegen.

Hat nun dieſe Auffaſſung, die die gewaltigen Exploſionen der Weltgeſchichte in den Gang der ruhig gleichmäßigen Geſamtentwickelung nur wie Intermezzi einſchaltet, etwas Großartiges, ſo fehlt Grabbe wieder in der Ausführung dadurch, daß er auch die großen Momente ſelbſt auf gleichem Fuß mit alltäglichen Vorgängen behandelt. Er hielt ſich ſelbſt für einen großen Strategen — wie heut der ihm mehrfach verwandte Bleibtreu — und verweilte mit beſonderer Luſt in der Ausmalung der Gefechte. Wenn nun aber hier rechts Napoleons General Graf Lobau, links Bülow von Dennewitz hält und auf das Kommando des einen: „Schießt!“ der andere erwidert: „Gleichfalls“, ſo wird durch dieſe Negation der thatſächlichen räumlichen Abſtände beider Schlachtreihen, durch dies Unterdrücken des Lärmes, der dem einen Feldherrn jeden Bezug auf Worte des andern unmöglich machen muß, das heroiſche Meſſen der Kräfte zweier Heere, zweier Völker zu einem Schachſpiel zwiſchen A und B herabgeſetzt. Aber alle Überzeugung von der geringfügigen Rolle des Einzelnen kann die Thatſache, daß es heroiſche Momente giebt, nicht wegſchaffen; und deshalb ſchlägt der Realismus hier, wie ſo leicht, in tendenziöſe Unwahrheit um.

Grabbe ist aber auch hier Prophet. Gegen die „Poesie des Kampfes“ richtete sich die bittere Desillusionslitteratur der nächsten Jahrzehnte. Wenn Beyle-Stendhal (1783—1842) in seinem Roman „la Chartreuse de Parme“ dieselbe Schlacht von Waterloo als ein wüstes Durcheinander unfähiger Führer und hilfloser Massen schildert, wenn Prosper Mérimée (1803—1870) seinem Bericht über die Erstürmung der Schanze die ironischen Worte beifügt: „Die Soldaten schrieen so laut „Vive l'empereur!“, wie man es gar nicht hätte erwarten sollen, nachdem sie schon so viel geschrieen hatten“ — so bewegen beide sich auf derselben Bahn, die in Deutschland Grabbe zuerst und auf lange allein eingeschlagen hat.

Ohne die Verwüstung, die krankhafte Geniespielerei in seinem Leben und in seiner Kunst anrichteten, hätte Grabbe das schaffen können, was Hebbel in der „Judith“ vergeblich anstrebte, was Hauptmann in den „Webern“ erreichte: ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils. Grabbes „Hermannsschlacht“ wirkt trotz aller Bizarrerien und Unmöglichkeiten, und ihr oft brutaler Realismus ist erträglicher als der blasse Idealismus in Klopstocks Drama gleichen Inhalts, muß man auch Kleists Werk himmelhoch über beide stellen. Aber er konnte über diesen viel versprechenden Entwurf nicht mehr hinauskommen. Auch hierin ist er eine typische Figur. Es beginnt wieder eine Epoche der Fragmentendichter. Es beginnt auch eine Zeit, in der den Dichtern das Leben, halb gelebt, zerbricht. Nur zu oft führt das Bedürfnis, sich über das gegebene Maß zu steigern, zur wirklichen Gewohnheit der Berauschung. Wie Grabbe ist sein Nachfolger Griepenkerl im Trunk untergegangen. Fast im gleichen Jahre sind der originellste Schriftsteller Amerikas, Edgar Allan Poe (1809—1849), und der größte Lyriker Frankreichs, Alfred de Musset (1810—1857), geboren, denen beiden dies Ende bestimmt war; es hat Fritz Reuter (1810—1874) gedroht, und eine kurze Zeit lang schien selbst für Ferdinand Freiligrath (1810—1876) die Champagnerfreude verhängnisvoll.

Charakteristisch ist auch Grabbes Kopf: eine mächtige Turmstirn über einem kleinen, unedel geformten Untergesicht. Das Übergewicht des Denkens und Grübelns gegenüber der schönen Harmonie im Angesicht Goethes und Schillers, Rückerts oder Eichendorffs bildet sich schon äußerlich ab. Die „mächtige Stirn“ wird als hervorragendste Eigenheit auch in der äußeren Erscheinung an Büchner und Griepenkerl, die beide Grabbe so nahe verwandt waren, ge-

ſchildert; und noch deutlicher iſt dies Überwiegen der Stirn dann bei Hebbel, deſſen Stirn den übrigen Kopf völlig erdrückt. Auch bei dem berühmten Kritiker Frankreichs, auf den die Gegenwart ſo oft zurückkommt, bei Ste. Beuve (1804—1869) zeigt ſich die gleiche Seltſamkeit, ſogar bis zur Karikatur geſteigert; und gemildert tritt ſie wieder bei jungen Dichtern unſerer Tage auf, bei Gerhart Hauptmann, bei Stefan George.

Als eigentliche Nachfolger Grabbes ſind Robert Griepenkerl (1810—1868) und Georg Büchner zu betrachten; doch blieb jener ganz ein fragmentariſches Genie. Viel bedeutender iſt Georg Büchner (1813—1837), eine der intereſſanteſten Figuren in dem gärenden Chaos dieſer Zeit. Der Bruder Ludwig Büchners (1824—1899) vertritt in der Poeſie den Materialismus viel genialer, wenn auch viel weniger wirkſam als der Autor von „Kraft und Stoff“ in der Populärphiloſophie. Als notwendige Reaktion gegen die Überſpannung des Idealismus in der Naturphiloſophie erhob ſich gerade damals der leidenſchaftlich negierende Materialismus: zwiſchen die Geburtsjahre der Brüder Büchner fallen die ſeiner eifrigſten wiſſenſchaftlichen Begründer, Karl Vogt (1817—1895) und Heinrich Czolbe (1819—1873). Georg Büchner lebt dieſen Umſchlag in ſich ſelbſt durch. Als Romantiker beginnt er und ſchreibt ſchon als Gymnaſiaſt zwiſchen Diktate über die antike Litteratur „mit zollhohen Buchſtaben“: „Lebendiges! was nützt der tote Kram!“ Dieſe Leidenſchaft für das Lebendige nimmt nun aber bei ihm die gleiche Entwickelung, wie in der Litteraturgeſchichte überhaupt: von der Naturſchwärmerei einer Bettina gelangt er zu dem Naturſtudium eines Johannes Müller. Er wird Anatom und Phyſiolog. Und nun lernt er das viel geprieſene „Leben“ in der Küche kennen, wo es zubereitet wird. Das animaliſche Leben des Menſchen führt ihn weiter zu dem animaliſchen Leben des Staates. Er wird glühend-eifriger Politiker, und indem er die Funktionen ſeines heimiſchen Staatslebens ſo genau unter Seciermeſſer und Mikroſkop nimmt wie die der Fiſchmuskeln, packt ihn hier wie da ein ungeheurer Ekel. Das Großherzogtum Heſſen, deſſen Bürger er wie Karl Vogt war, lag damals unter der Herrſchaft drückendſter Reaktion, die 1830 zu einem Bauernaufſtand in Oberheſſen führte. Das höhere Beamtentum bildete eine eng verſchwiſterte Clique, deren verhältnismäßig hohe Gehälter für das ausgeſogene Land drückend waren. Zu den Freiheitsbeſtrebungen im ganzen Deutſchland kamen ſociale Momente ver-

ſchärfend hinzu. Georg Büchner war ein Mann der Wiſſenſchaft, in ſeinen perſönlichen Prinzipien ſtrenger Idealiſt, von reinſtem Lebenswandel in einer vielfach verlotterten und oft prinzipiell unſittlichen Zeit, vor allem ein weiches Herz voller Mitleid, wie alle ſeine Freunde bezeugen. Was er ſah, griff ihm ans Herz. Wie gegen den Ekel an den niederſten Funktionen des „Lebens“, ſo wappnete er ſich gegen den an den Fäulniserſcheinungen des öffentlichen Lebens mit Härte. Er ſchien verſchloſſen und hochmütig als Menſch; er ſpielte ein wenig Marat als Politiker. Doch war es nicht nur geſpielt, wenn er ſich mit Gefahr des Todes in politiſche Verſchwörungen einließ; auch nicht, wenn er im Gegenſatz zu der ariſtokratiſch-liberalen Bourgeoiſie mit ſeinem „Landboten“ (1834) die erſte ſocialiſtiſche Flugſchrift (wie ſein Biograph und Herausgeber K. E. Franzos bemerkt) erſcheinen ließ. Dem Phyſiologen, dem Materialiſten war es natürlich, eine Heilung auch der Volkskrankheiten mit der „Magenfrage“ zu beginnen, in den niederſten Muskeln und Geweben die eigentlichen Träger der Leiden zu ſehen, die an den höheren Organen nur zum deutlichen Ausdruck kommen.

Aus ſolchen Anſchauungen heraus iſt Büchner auch in der Kunſt unſer erſter konſequenter Realiſt geworden. Er hat ein Novellenfragment „Lenz“ (1836) hinterlaſſen. Mit größter Feinheit ſchildert er hier, wie ſich in jenem unglücklichen Dichter, der den verkannten Genies ein Heros zu werden begann, der Wahnſinn entwickelt. Die wechſelnden Lebenszuſtände, die Einwirkungen von Licht und Dunkel, Ruhe und Anregung, freundlicher Behandlung und herriſchen Aufforderungen werden mit unnachahmlicher Sicherheit geſchildert. Lenz wird ihm aber zugleich ein Typus des rechten Dichters überhaupt, und ihm legt er ſeine charakteriſtiſche Kunſtlehre in den Mund. Beſſer iſt das Dogma des Realismus niemals formuliert worden.

> Lenz ſagte: Die Dichter, von denen man ſage, ſie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon; doch ſeien ſie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er ſagte: der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie ſie ſein ſoll, und wir können wohl nicht was Beſſeres kleckſen, unſer einziges Beſtreben ſoll ſein, ihm ein wenig nachzuſchaffen. Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daſeins, und dann iſt's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es ſchön, ob es häßlich iſt. Das Gefühl, daß, was geſchaffen ſei, Leben habe, ſtehe über dieſen beiden und ſei das einzige Kriterium in Kunſtſachen. Übrigens begegne es uns nur ſelten; in Shakeſpeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer

werfen. Die Leute können auch keinen Hundsſtall zeichnen. Da wollte man idealiſtiſche Geſtalten, aber alles, was ich davon geſehen, ſind Holzpuppen. Dieſer Idealismus iſt die ſchmählichſte Verachtung der menſchlichen Natur. Man verſuche es einmal und ſenke ſich in das Leben des Geringſten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenſpiel. Er hätte desgleichen verſucht im „Hofmeiſter“ und den „Soldaten“. Es ſind die proſaiſchſten Menſchen unter der Sonne: aber die Gefühlsader iſt in faſt allen Menſchen gleich; nur iſt die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die ſie brechen muß. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert. Man kann ſie aber freilich nicht immer feſthalten und in Muſeen ſtellen und auf Noten ziehen, und dann alt und jung herbeirufen und die Buben und Alten darüber radotieren und ſich entzücken laſſen. Man muß die Menſchen lieben, um in das eigentümliche Weſen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich ſein, erſt dann kann man ſie verſtehen: das unbedeutendſte Geſicht macht einen tieferen Eindruck, als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Geſtalten aus ſich heraustreten laſſen, ohne etwas vom Äußeren hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenſchwillt und pocht.

Ich habe die Stelle ſo ausführlich hergeſetzt, weil ſie nicht bloß das Wollen jener Zeit mit ſeltener Klarheit begründet, ſondern auch für den Realismus unſerer Tage unſchätzbar iſt. Wir erkennen hier, wie der Peſſimismus dieſer Realiſten in letzter Linie doch auf eine leidenſchaftliche Freude am Leben, an der „unendlichen Schönheit“ des Seins zurückgeht. Sie haſſen den Idealismus nicht, weil er unwahr ſei, ſondern weil er die Welt, die Gott gemacht hat, verachtet. Was lebendig iſt, ſcheint ihnen der künſtleriſchen Nachbildung würdig; ja gerade in den leiſeſten Zuckungen, dem kaum bemerkten Mienenſpiel belauſchen wir das Leben ſelbſt am innigſten. Indem ſie ſich aber mit dieſer Andacht in das Kleinſte und Gewöhnlichſte verſenken, empört ſich doch wieder der ererbte und anerzogene Schönheitsſinn gegen dies Leben ſelbſt, und es ertönen Worte der Verwünſchung über die animaliſchen Funktionen des Menſchen, wie ſie nur irgend der religiöſe Idealismus mittelalterlicher Asketen oder Swifts finden konnte. Die gleiche Verbindung von Realismus und Ekel am Leben haben in unſeren Tagen vor allem Huysmans und Maupaſſant über ihre Werke gebreitet.

Büchners Hiſtoriendrama „Dantons Tod“ (1835) geht aus dieſen Vorausſetzungen folgerecht hervor. Grabbe nahm noch das Genie aus der Reihe der alltäglichen Erſcheinungen aus; Büchner ſtreicht auch dieſe Ausnahme:

> Ich fühlte mich vernichtet unter dem gräßlichen Fanatismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Exstehern der Geschichte mich zu bücken.

Und in diesem Sinne schreibt nun der Revolutionär sein Revolutionsdrama. Er lebte bereits als Flüchtling in der Fremde, in Straßburg, wo er eifrig studierte; bald darauf ist er in Zürich gestorben. Er hielt fest an seinen politischen Idealen, er begehrte nach wie vor eine Heilung der kranken Menschheit, als deren Hauptplagen er Machthaber und Beamtenschaft ansah; aber in dem Anstürmen vereinzelter „Heroen" sah er nur „ein Puppenspiel". Deshalb wird „Dantons Tod" fast zu einer heroischen Tragikomödie. Mit der gesuchten Geistreichigkeit der Konventsmänner, die ohne ein Bonmot auf der Zunge weder köpfen noch sich köpfen lassen konnten, würde die wilde Scenenreihe noch „echter" wirken, litte nicht schon Büchner an der Krankheit so vieler neuerer Realisten: an dem Mißbrauch „echter Dokumente". Ausdrücke, Reden, die für Danton oder St. Just belegt sind, müssen verwendet werden, und gerade sie wirken oft wie aufgesetzte fremde Zuthaten, weil die übrigen Worte der Figuren von Büchner stammen und nicht von ihnen selbst.

Die Ergänzung zu „Dantons Tod" bildet das Fragment „Wozzeck". Dem heroischen Trauerspiel steht das bürgerliche gegenüber. Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet, ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt; er ist das Volk selbst, und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber. Für den Doktor ist er nur ein Experimentierobjekt; der dicke Hauptmann, der weinen muß, sobald er an seine eigene Güte denkt, hält ihm Moralpredigten; inneren Anteil, Verständnis haben die „Gebildeten" nicht für ihn. Seine Geliebte, ein trotziges, sinnliches Wesen, läßt sich von der animalischen Prachterscheinung des Tambourmajors verführen; der Verführer höhnt noch den armen Betrogenen. Die Charaktere aus dem Volk und der Hauptmann sind glänzend gezeichnet; der Doktor ist ein Zerrbild, voll Selbstironie des experimentierenden Natur- und Menschenforschers. Mit Meisterschaft ist wieder die Zerrüttung

im Gehirn Wozzecks geschildert, wie der Mordgedanke in ihm Wurzel faßt, wie er widersteht und unterliegt; und das fröhliche Spielen des als Waise hinterlassenen Kindes bildet den grellen Schlußaccord. — Wie „Dantons Tod" ist dies Bruchstück mit wilden Cynismen übersät, aus denen die Verzweiflung des am Leben haftenden Realisten über die Unsauberkeit des Lebens herausklingt wie aus Heines „Nächtlicher Fahrt". Der groteske Humor der Handwerksburschenpredigt weist dem tiefernsten Satiriker einen Platz in der berühmten Reihe hessischer Humoristen, Merck, Lichtenberg, Niebergall, Karl Vogt an; schade, daß er sich durch ein Preisausschreiben verleiten ließ, auch noch in einem romantischen Lustspiel „Leonce und Lena" die Wortwitze und gesuchten Versteckspiele des „Ponce de Leon" und ähnlicher Produktionen nachzuahmen.

Eine andere Natur als bei diesem verzweifelnden Menschenfreund und Patrioten, eine andere Natur auch als bei Grabbe mit seiner Sucht zu imponieren hat der Cynismus Johann Nestroys (1802—1862), mit dem wir zu den Altersgenossen Grabbes zurücklenken. Sein Cynismus entspringt weder der Notwehr noch dem Übermut, sondern einfach angeborener Gemeinheit. Man darf dies Wort nicht scheuen, wenn man den Antipoden Raimunds charakterisieren will. Wie Raimund ist Nestroy aus dem Wiener Possentheater hervorgegangen und hat sich als Schauspieler zuerst auch in ernsten Rollen versucht. Die Posse hat er heruntergebracht wie das Schauspielertum; jedes höhere Element hat er so höhnisch abgewiesen, wie Raimund es aufsuchte. „Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen ‚Ah' im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Schmutzfaß entladen," erzählt Fr. Th. Vischer aus eigener Anschauung. „Damals sagte Hebbel von ihm: ‚Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie'. Die Zuhörer waren hochbeglückt." Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. Wie nach der Volkssage der Teufel nichts schaffen, aber alles nachmachen kann, so war Nestroy zum Parodisten geschaffen. Seine berühmtesten Leistungen gehören hierher. Es liegt in all seiner Parodie eine gewisse cynische Ehrlichkeit, ja eine Art Naivität und Blasiertheit. Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichsten Genüsse. Es war weniger Witz als blutige Wahrheit, wenn er sagte: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste,

ſelbſt von mir, und ich habe mich noch ſelten getäuſcht.“ Deshalb mißlingen ihm auch die edeln Männer und guten Weiber ſo kläglich; gutmütige Mädchen (wie die Netti im „Kampl“) ſtehen nicht ſo ganz außerhalb ſeiner Fähigkeit. Er war ſelbſt bei allem Cynismus nicht ohne Gutmütigkeit, beſonders ein freigebiger Helfer; er lebte wie ein rechter Philiſter, war im Geſpräch ſcheu und ſchüchtern und ließ ſich von der Schauſpielerin, mit der er (wie Raimund) in wilder Ehe zuſammenlebte, ganz im Stil der Zeit tyranniſieren. Neſtroy iſt ungemein witzig; wie aus einem unerſchöpflichen Füllhorn quellen die Improviſationen überraſchend und blendend hervor. Aber er vermag weder eine Handlung konſequent aufzubauen — wo ihm nicht die parodierte Fabel das ermöglicht —, noch wirkliche Geſtalten zu zeichnen; die paar bequemen Typen des liederlichen Vagabunden, des „dummen Kerls von Wien“, des böſen Hausherrn und des koketten alten Weibes ſind kaum mehr als die Haubenſtöcke, auf die er ſeine Witze hängt.

Eduard von Bauernfeld (1802—1890) iſt der letzte Vertreter des „vormärzlichen Wienertums“. Hat man Neſtroy das zweifelhafte Kompliment gemacht, er habe die Altwiener zu modernen Großſtädtern erzogen, indem er ſie von gutmütiger Behaglichkeit zu ſcharfer Kritik überführte, ſo iſt Bauernfeld Beweis, daß ſchon in dem „Capua“ Grillparzers eine Neigung zum ſchneidenden Epigramm mit gemächlich-vergnüglicher Lebensauffaſſung ſich vertrug. Bauernfeld hat zeitlebens „raiſonniert“ („geraunzt“, wie man in Wien ſagt), und iſt dabei zeitlebens vergnügt geweſen. Aus der Romantik, der ſeine Jugenddichtungen angehören, hat er immer die Neigung behalten, den allzu ſtacheligen Problemen des wirklichen Lebens aus dem Wege zu gehen und die ſchärfſten Gegenſätze auf einen luſtſpielmäßigen Zuſammenſtoß zweier Weltanſchauungen („Bürgerlich und Romantiſch“ 1839) einzudämmen. Eine gewiſſe Luſtſpielauffaſſung der Welt beherrſcht ihn durchaus und erleichtert ihm die leichthändige Maſſenhervorbringung gefälliger kleiner Geſellſchaftskomödien. Im Grunde ſieht es in der Welt — das heißt für Bauernfeld: in Wien — ganz erträglich aus; es läßt ſich mit den Menſchen auskommen. Sie plaudern vorzüglich miteinander — Bauernfelds größtes Talent —, haben luſtige Einfälle, fechten wohl auch mit witzigen Epigrammen elegante Duelle aus, ſind aber allemal eines freundlichen Ausgangs gewiß. Die Mädchen ſind ſo hübſch, und die Liebhaber ſind ſo edel, daß das Schickſal es mit

den paar Hinderniſſen nicht ernſt meinen kann; die würzen nur den Reiz des Weltlaufs. So iſt Bauernfeld der Erfinder der neuen deutſchen Luſtſpielwelt geworden, in der liebenswürdige Dilettanten aus der guten Geſellſchaft ihre „Bekenntniſſe“ (1836) und „Kriſen“ (1840) ſo gewandt vorſpielen, daß man zuweilen wirkliches Leben vor ſich zu ſehen glaubt. Dieſe Welt der böſen Schwiegermütter und unwiderſtehlichen jungen Witwen iſt dann ſpäter durch Roderich Benedix (1811—1873) eine Stufe heruntergerückt und durch Aufnahme der „Dienſtboten“ um einen gemütlichen Anbau erweitert worden; übrigens zwingt dieſer in luſtigen Erfindungen unerſchöpfliche Autor durch ſeine Gutherzigkeit und ſeinen breiten Humor die Kritik, vor ihm die Waffen zu ſtrecken. Ein litterariſcher Kämpfer iſt Benedix nicht geweſen, trotzdem er nach Grabbe eine zweite thörichte Streitſchrift gegen die Shakeſpearomanie verfaßt hat; aber er iſt ein Marketender mit wohlgefülltem Fäßchen, der Erholung ſpendend auf dem Schlachtfeld umherzieht und zu viel Vergnügen geſpendet hat, als daß man ihm die Trivialität und Unrealität ſeiner meiſten Figuren vorhalten dürfte. Hat er papierne Zerrbilder wie den Profeſſor der „Hochzeitsreiſe“ geſchnitzelt, der ſtatt Blut nur Tinte in den Adern hat, ſo ſind ihm gewiſſe ſeelenverwandte Typen wie der allzeit hilfsbereite Onkel, das bemooſte Haupt und andere nicht gar ſo übel gelungen. Als die bequemen Luſtſpielrollen leidlich erſchöpft waren, gingen dann Guſtav von Moſer (geb. 1825) und Julius Roſen (eigentlich Nikolaus Duſſek, 1833—1892) zur Situationskomik über, und nun thaten Veilchenſträuße und Jagdſtöcke für „Veilchenfreſſer“ und „Bibliothekar“ die gleichen Dienſte überraſchender Verwickelung und Auflöſung, wie früher die böſe Sieben und der ſchlaue Diener. Diejenige Art von Pſychologie, die Bauernfeld und Benedix ihren Perſonen gaben, ließ ſich allerdings leicht auch auf umſchlagende Holzbänke und knarrende Thüren anwenden; und da es, wie für die Betrunkenen, ſo auch für die Poſſenhelden einen beſonderen Gott giebt, konnte man den verſöhnlichen Schluß von einem platzenden Handſchuh ſo gut wie von einem Erbonkel aus Amerika erwarten. Litterariſche Bedeutung hat dies alles nicht; ich ſehe aber nicht ein, weshalb es nicht auch ein dramatiſches Kunſtgewerbe für harmloſe Abende und anſpruchsloſe Gemüter geben ſoll. Ich wenigſtens habe mich bei Moſers (einem engliſchen Original nachgebildeten) „Bibliothekar“ herzlich amüſiert, und bei dem „Raub der Sabinerinnen“ Franz

von Schönthans (geb. 1849) erst recht. Seit ein in Moral und Technik sehr viel niedriger stehendes Lustspiel mit großen Prätentionen die Harmlosigkeit weggeworfen hat, die für jene ältere Richtung Existenzbedingung war, haben wir über Benedix und seine Gruppe viel milder urteilen gelernt. Sie gaben sich wenigstens wie sie waren, während sich Lindau, Lubliner, Blumenthal noch in französischen Problemstil vermummen. Und das Muster der Augier, Sardou, Dumas, dem diese so eifrig nachliefen, bedeutet nicht einmal an sich eine höhere Lebenswahrheit. Die Welt des französischen Lustspiels ist so gut wie die des deutschen eine konventionelle Zauberwelt; der Unterschied ist nur der, daß die Rollen bei Bauernfeld und seinen Nachfolgern von liebenswürdigen Dilettanten, bei den Pariser Dichtern von gescheiten Schauspielern gespielt werden.

Die Österreicher treten immer in Gruppen auf: wie neben Zedlitz und Raimund Grillparzer, so steht neben Nestroy und Bauernfeld Lenau. Er ist das größte Talent dieses Zeitraums und neben Grabbe die bezeichnendste Gestalt; er hat auch den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Der „Weltschmerz“, den Nestroy in seinem „Zerrissenen“ verspottet, den Grabbe in den Tiraden seines „Gothland“ unabsichtlich parodiert hatte, erhielt in Lenau seinen Klassiker.

Es lag in der Stimmung der Zeit, zu verzweifeln. Wer die Welt nicht mit Bauernfeld als ein Lustspiel oder mit Nestroy als eine Posse aufzufassen wußte, dem lag es damals nur zu nah, sie für ein Trauerspiel zu halten. Gewiß dauerten, wie immer, idyllische Naturen fort, die auch unter dem Druck einer kläglichen Reaktion, unter der furchtbaren Spannung idealistischer Anforderungen in einer besonders realistischen Epoche, unter dem Zusammenbruch alter Evangelien und Programme noch eine ungestörte Heiterkeit bewahren konnten. Sie flüchteten sich dann ganz in eine stille Kunstwelt, wie die Maler Ludwig Richter und Wilhelm v. Kügelgen, die wir auch als vortreffliche Erzähler von Jugenderinnerungen zu rühmen haben („Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ 1885 und „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ 1870); oder in einen stillen Waldwinkel voll Poesie des Jäger- und Berglebens, wie der fröhliche bayerische Dialektdichter Franz von Kobell (1803—1882) und sein österreichischer Genosse J. G. Seidl (1804—1875), beide auch hochdeutsch dichtend; oder endlich in die Legenden der Vergangenheit, wie der liebenswürdige Rheindichter und Über-

ſetzer Karl Simrock (1802—1876). Wer aber zarter, nervöſer organiſiert war, den rief in der Gegenwart zu viel zum Mitleiden auf, als daß er dem Weltſchmerz hätte entgehen können. Wer ein fühlendes Herz hat, ruft damals der Franzoſe Claude Tillier (1801—44), der Verfaſſer des unvergleichlichen humoriſtiſch-ſatiriſchen Idylls „Mein Onkel Benjamin", der geht durch das Gedränge der Menſchen mit einer offenen Wunde, die jeder Begegnende von neuem bluten macht.

Lenau hat freilich ſelbſt dafür geſorgt, daß die Wunde offen blieb; Schmerz empfinden war ja ſeine Virtuoſität. Virtuoſe iſt er durch und durch. Es iſt kein Zufall, daß er ſelbſt mit Meiſterſchaft muſizierte und noch den Einbruch ſeiner Geiſteskrankheit durch Spielen auf ſeinem geliebten alten Guarnerius verhüten zu können glaubte; noch weniger, daß er auch die äußerlichen Gewohnheiten des Virtuoſen teilte — war es doch die Zeit der Liſzt-Anbetung! So ſorgte er für maleriſches Ausſehn: „Da ſaß er, bleich, im ſchwarzen Rocke, auf dem Haupte eine Violettſammetmütze mit goldener Quaſte, und las mit ſeiner klangvollen, tiefen Stimme, eintönig, wie der klagende Wind, oder wie Wellen, oder ein Geiſt — höchſt melodiſch". Ein kleiner Ruck der Mütze verändert nach ſeinem eigenen Geſtändnis ſeine Stimmung. Deshalb braucht er auch — wie Byron — auf der Reiſe ein übermäßiges Gepäck, „eine Menge kleiner Käſten, Neceſſaires, Stöcke, Schirme; kurz, woran er gewöhnt war, das mußte auch mit auf die Reiſe". Er iſt ſelbſt von den Kleinigkeiten abhängig; über den Schlafrock kann er in briefliche Klagen ausbrechen; eine ſchlechte Cigarre — denn die beginnen nun allgemein die Pfeiſe abzulöſen — verſtimmt ihn faſt wie ein Unwohlſein. Aber dieſe Nervoſität, die wirklich mit den intimſten Vorzügen ſeiner Begabung zuſammenhängt, imponiert gerade dem für die „ſchmückenden Kleinigkeiten des Lebens" noch ungebührlich harthäutigen Geſchlecht. „Er iſt noch eine von den ſchönen Dichtergeſtalten, die ſelbſt wie ein Gedicht durch das Leben gehen", ruft der jugendliche Moritz Hartmann aus, der ſelbſt ſpäter für den ſchönſten Mann ſeiner Zeit galt. Lenau war aber nichts weniger als ſchön, er war in Auftreten und Haltung vielmehr nur „ſo intereſſant". Wenn er vorlas, klang es der guten Emma Niendorf, als läſe der Genius ſelbſt. Uns ſcheint hier wieder der idealiſierende Geniekultus des Publikums mitzuſpielen; ebenſo wenn wir ſeine äußere Erſcheinung beſchreiben hören:

Eher klein als groß, aber ſtämmig; um die Schultern breit; von vortrefflicher Lunge und Bruſt, mit ſehnigen Armen und Beinen; dazu voll Mut und Verwegenheit und ſtets gewaltiger Herr des Worts — wäre er ein vortrefflicher Huſarenoberſt geweſen. Sein ſehr großer Schädel zeigt die Hilfsmittel des Dichters in höchſter Ausbildung; das Haupthaar auf dem gedankenvollen Scheitel (!) etwas dünn, Backen- und Schnurrbart dunkelbraun; die Stirn beſonders breit, über der kräftigen, ſanftgeſchwungenen Naſe gern ſich ſtark faltend, die Brauen, wie bei Vieldenkern, oft ſich zuſammenziehend, die Backenknochen, wie bei Slaven, etwas hervorragend; die unaufgeworfenen ſchmalen Lippen entſchloſſen geſchloſſen; das Kinn wie abgehackt; endlich in den braunen Augen zwei unergründliche Brunnen voll Geiſt, Tiefſinn und Schwermut . . . welch ein herrliches Geſicht! Hand und Fuß ariſtokratiſch fein und klein; die Haltung ein gemächliches Sichgehenlaſſen; meiſt gebeugt ſitzend oder bequem liegend; auf gebogenen Knieen ſich ſchwingender Gang; in Kleidung gewählt und zierlich faſt, ſtets rein behandſchuht . . .

Seit Goethe iſt kein Poet ſo genau beobachtet und beſchrieben worden!

Nicolaus Franz Niembſch Edler von Strehlenau iſt (13. Aug. 1802) zu Czatad unweit Temesvar in Ungarn als Sohn eines deutſch-ſlavoniſchen Vaters und einer deutſch-ungariſchen Mutter geboren. Slaviſch iſt in ihm vorzugsweiſe die muſikaliſche Begabung, die im virtuoſen Guitarren- und Geigenſpiel, im vortrefflichen Pfeifen und Tanzen ſo gut wie in dem ſüßen weichen Klang ſeiner Verſe hervortritt; ungariſch iſt die Freude an wilder Bewegung, an daherſtürmenden Roſſen und Rhythmen, und wieder dann die träumeriſche Indolenz, die ſich in die ſchlafende Heide zum Ruhen einbettet. Beiden Völkern aber iſt gemein, daß ſie dem mythologiſchen Zeitalter noch näher ſtehen, daß ihnen die Elementargeiſter in Buſch und Rohr, in Wald und Waſſer noch lebende Dämonen ſind. Damit hängt wohl auch Lenaus ungemeine Kraft der Naturbeſeelung zuſammen, in der er ſelbſt ſeine eigentümlichſte Begabung ſah. Die Natur wird ihm zu einer „guten Frau“, die der Ungar beſcheiden anlädt, daß ſie kommen möge mit ihren köſtlichen Gaben, während der Deutſche ſie an der Gurgel packt und ſo gewaltig würgt, daß ihr das Blut aus Naſe und Ohr hervorquillt. In dieſer Perſonifikation liegt eine lebendige Parteinahme, die auch die Allegorie lebendig macht und weit erhebt über die blaſſen Abſtraktionen anderer Dichter. Oder wie er den Lenz verkörpert:

Da kommt der Lenz, der ſchöne Junge,
Den Alles lieben muß,
Herein mit einem Freudenſprunge
Und lächelt ſeinen Gruß,

Und ſchickt ſich gleich mit frohem Recken
Zu all den Streichen an,
Die er auch ſonſt dem alten Recken,
Dem Winter, angethan.

Das iſt gefühlt und nicht bloß gedacht; aus ſolcher Anſchauung blühten bei den Alten die Mythen von Bakchos, von Silen und den Kentauren hervor und die Bildwerke, die ſie darſtellten. Eben deshalb weil dieſe Verkörperungen durchaus individuell ſind, wechſeln ſie auch. Die Erde iſt ein andermal für Lenau ein Zigeunerweib, das immer nur wieder die alten Blätter aufgemengt und in neuer Ordnung auf den Tiſch legt, blöd begafft von neugierigen Leuten. Er kann ſie ſchelten, wie er ſie preiſt, weil er ſie liebt. Das iſt das Innigſte an Lenau: ſeine tiefe Liebe zur Natur. Die Menſchheit ſteht ihm ferner. „Die Betrachtung des Menſchenlebens in ſeinen mannigfachen Erſcheinungen iſt mir der größte Reiz, nach dem Reize, den die Natur für mich hat. Sie bleibt doch meine liebſte Freundin, und das Menſchenleben iſt ohnehin nur das Bild der Natur, wie es ſich malt in den bewegten Wellen unſerer Triebe."

So tief hat ſich dieſe Seele alſo in das Leben der Natur eingefühlt und eingewühlt, daß es ihr verſtändlicher iſt als das Menſchenleben. Es iſt eigentlich falſch, zu ſagen, er trage menſchliche Empfindungen in die Natur hinein; es iſt umgekehrt: er verſteht das menſchliche Leben nur aus der Analogie mit der Natur. Hat er ja auch in ſeinem eigenen Leben etwas von der Art der alten Naturdämonen: unberechenbar, bald die Menſchen mit dem Klang ſeiner Töne bezaubernd, bald mit grellem Gelächter ſie in Schrecken jagend wie der große Pan, die Menſchen fliehend und dann wieder von jedem ſterblichen Weibe gefeſſelt. Er paßt nicht in dieſe geregelte, verſtändige Welt. Selbſt Juſtinus Kerner, der beſte der Freunde, von dem der reizbare Lenau ſagte: „Er iſt ganz Gold" — ſelbſt er klagte: „Er zieht ein ſchwarzes Band durch das Leben ſeiner Freunde".

Wie ein Meteor fährt er ſeine jähe Lebensbahn herab. Der Vater, ein wüſter Spieler, ſtarb früh; die Mutter verzieht ihren Liebling: jeden Morgen verzehrt er ſein „ſchneeweißes pflaumiges

Kipfel, während die beiden Schweſterchen ſich mit einer gewöhnlichen ſchwarzen Semmel genügen laſſen mußten". Auf der Schule lernt er eifrig; ein Verwandter ſenkt zuerſt den Samen des Zweifels an Gott in das gläubige Kinderherz, ein anderer — ſein Schwager und Biograph Anton Schurz — veranlaßt ihn zum Dichten. Der intereſſante Jüngling mit dem blaſſen Geſicht unter den dunkeln Haaren geht durch mancherlei Liebesverhältniſſe; verhängnisvoll ward ihm die Liebe zu der Schweſter ſeines Freundes Kleyle, Sophie, mit dem Lotteriebeamten Max Löwenthal verheiratet, die ihn völlig beherrſchte, mit leidenſchaftlicher Heftigkeit ihn ganz für ſich begehrte und auch die hoffnungsvolle Verbindung mit einem liebenswürdigen jungen Mädchen aus Frankfurt, Marie Behrends, im Werden vernichtete. Was Immermann glückte, verbot ihm das Schickſal: er ſollte nicht an der Seite einer treuen Gattin Ruhe finden dürfen. Bedenken und Sorgen warfen ihn hin und her, bis ihn die geiſtige Umnachtung von der liebenden Braut auf immer trennte.

Außer dieſen Liebesſchickſalen fallen in Lenaus Leben nur wenige Ereigniſſe von lebensgeſchichtlicher Bedeutung. 1831 reiſte er zu den ſchwäbiſchen Dichtern, deren Naturgefühl er dem ſeinen verwandt hielt, nach Stuttgart, und im Sommer 1832 erſcheint dann das Bändchen „Gedichte", das ihn ſofort berühmt machte. Inzwiſchen aber packte den Dichter die in der Luft liegende „Europamüdigkeit", und er fuhr 1832 nach Amerika über, um ſich dort anzuſiedeln. Sein Biograph Daniel Jacoby ſpricht die ſinnige Vermutung aus, daß Freiligraths Cyklus „der ausgewanderte Dichter" Züge von Lenau enthalte. Aber es war zu waghalſig, daß er, der nicht einmal ſein gewohntes Trinkglas entbehren mochte, eine ganz neue Heimat aufſuchte. Aufs tiefſte enttäuſcht kehrte er wieder. Ganz und gar ſchien ihm die großartige Natur Nordamerikas entweiht und entheiligt durch jenes geldgierige, rückſichtsloſe, nüchterne Weſen, das man ſpäter „Amerikanismus" getauft hat. Man könnte denken, die Natur ſelbſt habe ihn entſchädigen können. Aber Lenau war eben nicht, wie Sealsfield, ein Verehrer der großen, impoſanten Landſchaft. Sie muß ihm gemütlich nahe kommen, muß ihm etwas ſagen, das ihn perſönlich angeht. Er faßt immer nur ein Stück heimiſcher Natur auf und ſchaut es, der berühmten Formel entſprechend, durch ſein Temperament an: einen See im Mondlicht, ein Stück Heide, die Wurmlinger Kapelle.

Er beſingt wohl den Niagara, aber nur um eine geiſtreiche Betrachtung anzuknüpfen — eine Stimmung erweckt er ihm nicht wie der Teich daheim. Er blieb fremd und eilte heim in die Arme ſeiner Freunde, die ihn mit Zärtlichkeit pflegten. Überall umklingen ihn Glückwünſche und Huldigungen. Seine ferneren Veröffentlichungen — insbeſondere der „Savonarola“ (1837) — erwecken wohl auch feindliche Kritiken, aber daneben warme Verteidigung, begeiſtertes Lob. Er wird der Abgott der poetiſchen Jugend, Herweghs, der Betty Paoli. Und dennoch gräbt er ſich immer tiefer ein in Melancholie. Seine Eitelkeit nahm alle Bewunderung freudig entgegen; tiefer drang es nicht, unbefriedigt blieb das Herz. Langſam naht ſich eine dann raſch ſich ſteigernde Zerrüttung. Die Sorge um den Unterhalt der künftigen Ehe trägt ihren Teil: auch dies erſehnte Land war ihm ein Amerika, deſſen Nähe dem Dichtergeiſt verhängnisvoll werden ſollte. „Nur achtzehn Tage hatte er ſeine Braut gekannt. Alle, welche ſie ſahen, fanden ſie voll Anmut und Sanftheit.“ Welch ein Gegenſtück bildete dazu er mit ſeiner furchtbaren Aufregung! Ein Nervenſchlag lähmt (am 29. Sept. 1844) die linke Geſichtshälfte; bald darauf (10.—11. Okt.) tritt Tobſucht ein. Noch wechſelt der Wahnſinn mit lichten Momenten. Bald hört das auf; er nennt ſich mit kindlichem Lallen nur noch „Nims“: „der arme Nims iſt ſehr unglücklich“. Am 22. Aug. 1850 iſt er nach drei Jahren völlig verdüſterten Scheinlebens geſtorben. Währte die Qual nicht ſo lange wie bei Hölderlin, ſo war ſie dafür um ſo furchtbarer, wenn der wütige Kranke gefeſſelt werden mußte; der Wärter band ihm beim Halten erſt ein Tuch um das Handgelenk, um den feinen Knochen nicht weh zu thun . . .

An dieſem tieftraurigen Ausgang iſt der Dichter ſicher nicht ganz ſchuldig, nicht ganz unſchuldig. Eine Dispoſition mag in dem übermäßig erregbaren Kinde ſchon gelegen haben, das in Angſt und Not geboren und herangezogen ward. Körperliche Urſachen, wie das übermäßige Rauchen — „nie ohne eine Cigarre im Mund und einen Plan im Kopf“ — kamen hinzu. Aber die Hauptſache lag doch wohl in der Art, wie der Dichter ſeine Melancholie kultivierte. Seine erſte Gedichtſammlung war peſſimiſtiſch geweſen, wie die ſo vieler Dichter; ſelbſt Uhlands Gedichte beichteten ja: „Anfangs ſind wir faſt zu kläglich, ſtrömen endlos Thränen aus“. Aber die übergroße Wirkung hinderte jede weitere Entwickelung. Nun behagt dem Dichtergenie das Element der

Melancholie. Nun macht er aus ſich ein Inſtrument des Weltſchmerzes, eine Äolsharfe, in die der Wind ſein Leid tönt. Er gewöhnt ſich, alle anderen Klänge der Schöpfung zu überhören; nur Klagen und Anklagen fängt er auf. Bewußte Abſicht war das ſicher nicht; aber Nachgiebigkeit gegen die peſſimiſtiſche Tendenz ſeiner Seele — und ſeiner Zeit. Solche Stimmungen vertragen aber bei dem produktiven Künſtler kein gleichmäßiges Beharren. Iſt ihm einmal die Melancholie zur Exiſtenzbedingung ſeiner Dichtung geworden, ſo wird er ſie nähren und ſteigern müſſen, wie ein enthuſiaſtiſcher Dichter die Berauſchung. Er wird aufhören, naiv auf traurige Gegenſtände zu warten: ſuchen wird er nach Gelegenheiten zur Trauer und zur Anklage. Der Welt, auf deren leiſe Rede er erſt horchte, wird er nun Worte in den Mund zwingen und ſo gewaltſam ſich ſelbſt immer mehr mit Tragik umzäunen. Aus dieſem wohlgepflegten Weltſchmerzgarten findet er dann keinen Ausgang mehr in das reale Leben. Überreizt und abgeſpannt zugleich ſinkt er zu Boden und die vergeudete Kraft raſt nur noch in zielloſen Wutausbrüchen einher. Lenau iſt ein Selbſtmörder ſeiner Seele, ein Selbſtmörder ſeiner Lebensfreude, Lebenskraft, Lebensluſt.

Und doch iſt hierin, mag es auch Verſchuldung heißen, etwas Rührendes. Mit der Verzweiflung haben ſo viele Dichter geſpielt; ihm iſt es ernſt mit dem Spiel. Er verhängt ſich die Sonne, um nicht auch nur durch ihren Schein getäuſcht zu werden. Er berauſcht ſich im nagenden Grübeln, zu ehrlich in ſeinem Wahrheitſuchen, um alles gewaltſam wegzuwerfen. Und das iſt das deutſche Element in ihm. Leopardi, mißgeſtaltet, krank, arm, hatte es leicht, zu verzweifeln; Lenau hat ſich ſeine Verzweiflung tapfer erkämpft, erkämpft mit jenem Ernſt, den der Deutſche ſo gern auch in das Spiel legt. Er hat ſich in eine Rolle hineingelebt, aber ſo ernſtlich, daß er auf ihr Stichwort geſtorben iſt.

Lenaus dichteriſche Macht liegt in ſeiner Lyrik. Sie unterſcheidet ſich von der großer Mitbewerber dadurch, daß jedes gelungene Gedicht (denn freilich finden ſich bei ihm auch völlig mißlungene) in ſich vollendet iſt. Es fordert weder die Muſik zur Ergänzung, noch eine nachgrabende Gedankenarbeit. Die Muſik verſchmähen ſeine Lieder, wie die Gedichte Hölderlins, ſogar überwiegend; ſie ſind mit ihrem wunderbaren Klang Muſik an ſich. „Die ſüße Wehmut jener Tage", ſagt Anaſtaſius Grün, „ſäuſelt

in melodiſch beruhigten Tonwellen an unſerer feierlich ergriffenen Seele vorüber". Eine Nachhilfe unſeres Denkens aber können die beſten ſeiner Gedichte deshalb abweiſen, weil ſie einfach und klar ſind wie die Natur, wie ein Stück Natur ſelbſt. Lenau bezeichnete ſeine größeren Dichtungen als „lyriſch-epiſch"; „lyriſch-epiſch" ſind aber im Grunde alle ſeine Gedichte. Ein kurzer Bericht zeichnet einen Ausſchnitt aus der Natur, und indem der Dichter dieſen Anblick noch einmal durch die Seele ziehen läßt, entſteht ihm der lyriſche Ausdruck. Am reinſten vertreten ſeine wundervollen „Schilflieder" dieſe Art. Er malt verſchiedene Momente der Atmoſphäre: Sonnenuntergang, Regen, Mondlicht; und aus dem Bilde wächſt eine ihm entſprechende Stimmung hervor: Unruhe beim Gewitter, wonnige Melancholie in der hellen Mondnacht:

Auf dem Teich, dem regungsloſen,
Weilt des Mondes holder Glanz . . .

Weinend muß mein Blick ſich ſenken;
Durch die tiefſte Seele geht
Mir ein ſüßes Deingedenken,
Wie ein ſtilles Nachtgebet!

Byron hat zuerſt den ſpäter von dem Genfer Philoſophen Amiel formulierten, oft citierten Satz ausgeſprochen: eine Landſchaft iſt nichts als ein ſeeliſcher Zuſtand. Dieſe vollkommene Einheit von Landſchaftsbild und Seelenzuſtand macht den unbeſchreiblichen Zauber der Gedichte Lenaus aus. Man kann nicht ſagen, er dichte die Natur um; vielmehr ſie dichtet ihn um. Sie macht mit ihren wechſelnden Stimmungen und Beleuchtungen das fügſame Inſtrument ſeiner Seele zum Träger wechſelnder Melodien. Hierin läge etwas Goethiſches, wenn nicht doch wieder das Bevorzugen und Aufſuchen gerade melancholiſcher Stimmungen die Subjektivität des Dichters verriete:

Rings ein Verſtummen, ein Entfärben:
Wie ſanft den Wald die Lüfte ſtreicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuſchmeicheln;
Ich liebe dieſes milde Sterben.

Um die Natur voll auf ſich wirken zu laſſen, ſucht Lenau ſie am liebſten in der Einſamkeit; oder es werden als Staffage doch nur Figuren ſichtbar, die wie die Pflanzen aus dieſem Boden gewachſen ſcheinen: die drei Zigeuner, der bleiche Mönch. Ganz ſelten

tritt in dieſe Gedichte eine menſchliche Handlung, und dann trägt ſie auch den allereinfachſten Charakter, wie in dem vollendeten Meiſterwerk „Der Poſtillon“ der Gruß des lebenden an den toten Kameraden — eine Aufhebung gleichſam der Grenzen zwiſchen Tod und Leben, ein Hinüberfluten der Töne aus der Wirklichkeit in die Gruft und aus der Vergangenheit in die Maiennacht. — Die ſpäteren Gedichte leiden öfters unter dem Zwang einer zur Manier gewordenen Art; die balladenartigen haben nicht allzu viel zu bedeuten, die epigrammatiſchen ſind ganz unerfreulich. Er ahmt dann die Momentbeobachtungen der Schilf- und Waldlieder, der Heidebilder und Reiſeblätter etwa in den gezerrten Apoſtrophen des „Einſamen Trinkers“ nach, oder er verliert in langen Betrachtungen über „Beethovens Büſte“ die Stimmung, die er mit den charakteriſtiſchen Worten erweckt hat:

Ha! ich fand des Mannes Büſte,
Den ich höchſt als Meiſter ehre
Nebſt dem ſchroffen Urgebirge
Und dem grenzenloſen Meere.

Dann ſtellt ſich alsbald ein, was bei dieſem Virtuoſen der Empfindung ſofort falſche Töne verrät: Zwang in Reim und Wortſtellung, unnatürliche Wendungen, Flickworte. Seine ganz echten Gedichte haben keine Silbe am falſchen Platz; aber die „gemachten“ ſind auch bei wenigen Dichtern ſo raſch herauszuerkennen wie bei ihm.

Deshalb ſchon war der große Lyriker nicht zum Epiker gemacht. Immer wieder zog es ihn zum Epos, und neben den drei großen halbepiſchen Dichtungen „Fauſt“, „Savonarola“, „Die Albigenſer“ ſteht eine ganze Reihe kleiner Cyklen: „Clara Hebert“, „Die Marionetten“, „Anna“, „Miſchka“, „Johannes Ziska“, und die letztere Reihe ſollte ſogar eigentlich mit den drei größeren zuſammen eine große Kette bilden, eine Art fortlaufendes Epos in Einzelliedern mit dem Kampf gegen Kirche und Dogma als eigentlichem Helden. Es iſt erklärlich genug, wie er zu ſolchen Cyklen kam: war doch Chamiſſo vor ihm, Alexander von Württemberg neben ihm den gleichen Weg geſchritten. Seine lyriſche Empfänglichkeit hatte ihn wiederholt eine Anzahl ſich folgender Momente abzeichnen laſſen im Wald und auf der Heide; dies Verfahren überträgt er nun auf Strecken der Weltgeſchichte oder auf romanartige Stoffe. All dieſe halb epiſchen Dichtungen ſind daher in Wahrheit auch

nur Momentbilder, auf die Schnur einer oft ziemlich trocken berichtenden Zwischenerzählung gereiht (so besonders im „Faust"); sie nehmen dann auch öfters dramatische Form an statt der epischen. Dramen sind deshalb doch weder „Faust" (1836) noch „Don Juan" (1844) geworden. Es sind wichtige Zeugnisse für das Deutsche in Lenau: für seine Neigung zum Grübeln, für den Einfluß Goethes; wichtige Zeugnisse auch für den Geist der Zeit. So ist es charakteristisch, daß Lenaus Faust nicht, wie bei Goethe, als Büchergelehrter am Pult, sondern als Naturforscher im anatomischen Theater, an einer Leiche studierend, eingeführt wird. Aber künstlerische Bedeutung haben nur die zum Teil sehr schönen lyrischen Partien („Nächtlicher Zug" und „Abendgang" im „Faust"; Kirchhofsscenen in beiden Stücken).

Auch „Savonarola" (1837) und „Die Albigenser" (1842) sind mehr durch ihren Gedankeninhalt als durch ihren künstlerischen Wert von Bedeutung. Beide verherrlichen das echte religiöse Gefühl, das von der Kirche bedrängt wird. Nur der große Moment kommt von Gott: die Begeisterung des mächtigen Bußpredigers, der Enthusiasmus der albigensischen Märtyrer. Es ist deshalb ein Fortschritt, wenn Lenau von den gleichmäßigen Strophen des „Savonarola" zu den „Freien Gesängen" der Albigenser übergeht, deren mannigfaltige Rhythmen sich dem Inhalt genauer anschmiegen, die Momente wirksamer herausmodellieren können. Eine gewisse Stillosigkeit bleibt aber dennoch auch dieser Dichtung eigen. Die lyrischen Herzenstöne stechen von der monotonen Erzählung zu stark ab; es ist ein grell bemaltes Hautrelief, wo Eichendorffs „Taugenichts" und Heines „Harzreise" nur mit feiner Kunst abgetönt haben. Und stillos ist es auch, wenn Lenau seinem Savonarola eine Kontroverspredigt gegen die neueste Philosophie, gegen Hegel und D. Fr. Strauß (dessen „Leben Jesu" 1835 erschienen war) in den Mund legte. Ihn verletzte auch hier das Mechanische, das sich von der Lebensfülle abkehrt, um Formeln anzubeten; Savonarola aber war kein Philosoph, nicht einmal ein negativer.

Auch Julius Mosen (1803—1867) aus Marienev im sächsischen Vogtland legte das größte Gewicht auf seine epischen und dramatischen Versuche; auch von ihm werden nur Gedichte fortleben. Zwar die einst berühmten „Letzten Zehn vom vierten Regiment" sind uns heut nur noch ein interessantes Denkmal der Polenschwärmerei; aber nicht vielen Dichtern sind zwei so einfach

kräftige und im beſten Volkston gehaltene Balladen wie „Andreas Hofer“ und „Der Trompeter an der Katzbach“ gelungen. Daneben behandelte er in drei charakteriſtiſchen Werken den Kampf zwiſchen Sinnenluſt und Idealismus: „Georg Venlot“, eine Novelle mit Arabesken, „Ritter Wahn“, (beide 1831), „Ahasver“ (1838). Es iſt ein uraltes Thema — neu iſt, wie Moſen den Streit löſt. Im „Venlot“ iſt es der Teufel, der die Abkehr vom Leben, die Abtötung, die Hinwendung zu dem „Nirwana“ der Buddhiſten und Schopenhauers predigt. Im „Ritter Wahn“ begehrt der Menſch, der ſich in den Himmel hineingekämpft hat, noch einmal zurück zu der Erde; und Ahasver ſelbſt, der ſo oft verzweifelt hat, ruft der Natur zu:

O Mutter aller Weſen, täuſch' mich wieder,
Wie du dich täuſcheſt, ſinge mir und dir
Leis wieder vor die alten Wiegenlieder!

Ritter Wahn, die nach unſterblichem Leben in Gott ringende Seele, und ſein Gegenbild Ahasver, die „in irdiſchem Daſein befangene Menſchennatur“ — einig ſind ſie in dem leidenſchaftlichen Durſt nach Leben, in dem Preislied auf die Exiſtenz!

Es iſt die neue Freude an der Fülle des Daſeins, die aus Moſens philoſophiſchen Dichtungen jauchzt. Noch triumphierender verkündete ſie Ludwig Feuerbach — trotz Schopenhauer wohl der bedeutendſte Stiliſt unter den Weltweiſen vor Nietzſche.

Ludwig Feuerbach (1804—1872) gehört einer Familie an, in der die Talente faſt zu reich und gedrängt wuchſen, ſo daß die beſtändige geiſtige Anſpannung in dem letzten berühmten Sohn des Hauſes, dem Maler Anſelm Feuerbach, zu nervöſer Überreizung führte. Der Philoſoph aber hatte von der kräftigen, geſunden Art ſeines Vaters, des gefeierten Kriminaliſten Anſelm Feuerbach, mehr als von der Schwächlichkeit des Mathematikers Karl und der Reizbarkeit des Archäologen Anſelm (1798—1851), der wenigſtens durch ein Werk, den „Vatikaniſchen Apollo“ (1833), ſich auch in die Tafeln der deutſchen Litteraturgeſchichte eingeſchrieben hat: es bringt in reiner Sprache äſthetiſche Auffaſſungen von einer Feinheit und Tiefe, die das Buch mit dem „Vermächtnis“ ſeines berühmteren Sohnes, des Malers, wohl vergleichen laſſen. — Ludwig Feuerbach begann (wie D. Fr. Strauß und Viſcher) als Theolog und empfing von Schleiermacher nachhaltige Eindrücke. Aber ſchon der einundzwanzigjährige Jüngling gab die Theologie als eine „überſtiegene Bildungsſtufe“ auf und hat von da raſtlos mit ganzer

Seele der philoſophiſchen Forſchung angehört. Seit Spinoza hat kein bedeutender Philoſoph ſo ausſchließlich wie er nur dieſer Aufgabe gelebt. Docent hat er nur vorübergehend in Erlangen (1828—1836, mit größeren Pauſen), und ſpäter in Heidelberg. Dann ließ er ſich in der Heimat ſeiner Gattin, in Bruckberg bei Ansbach, nieder, wo er in völliger Zurückgezogenheit lebte, in den Wäldern umherſtreifte und abends in der Schloßwirtſchaft mit Handwerkern und Bauern gemütlich plauderte. Die Revolution, an der er zwar keinerlei politiſchen Anteil nahm, zog ihn noch einmal (1848—1849) nach Heidelberg auf das Katheder; damals ward Gottfried Keller ſein begeiſterter Schüler. Plötzlich brach über dieſe philoſophiſch-weltferne Exiſtenz, die theologiſche Polemik und politiſche Aufregung nie in ihrer Heiterkeit hatten ſtören können, ſociale Not herein durch den Bankerott einer Fabrik, an der ſeine Gattin beteiligt war (1854); zuletzt kam dem Bedrängten die deutſche Schillerſtiftung und die Unterſtützung eines unbekannten Gönners zu Hilfe, ſo daß er dann, erlöſt von der Sorge, die letzten Jahre verbringen konnte.

Der ſchöne Mann mit dem prachtvollen, fächerförmigen Bart war der glühendſte und feurigſte Prophet der großen Luſt am Leben. Man kennt ihn faſt nur als den Kämpfer, der in ſeinen „Gedanken über Tod und Unſterblichkeit“ (1830) trotzig ausgerufen: „Der Menſch iſt der Schuſter, und die Erde ſein Leiſten!“ und in ſeinem „Weſen des Chriſtentums“ (1841) den übernatürlichen Gott für eine Menſchenſchöpfung erklärte; alle Philoſophie und alle Theologie wollten ſeine „Grundſätze der Philoſophie der Zukunft“ (1843) in Anthropologie auflöſen. Aber ſo bedeutſam auch ſein Kampf gegen die „logiſchen Spiele“ der Philoſophen und gegen die Halbgläubigkeit jener Theologen, die „zu glauben glaubten“, für die geiſtige Entwickelung Deutſchlands geweſen ſein mag — bedeutſamer erſcheint uns ſeine poſitive Lehre. Zwar mag man wohl von ihm ſagen, was er von dem berühmten franzöſiſchen Skeptiker Bayle geſagt hat: er iſt da poſitiv, wo er negativ iſt. Er bekämpfte die Staatskirche und die offizielle Philoſophie, weil ſie die freie Entwickelung der Weltanſchauung hindern und den freien Genuß der Realität. Denn er liebt alles Wirkliche, und das Wirkliche iſt ihm das Sinnlich-Wahrnehmbare, Sinnlich-Genießbare. „Die alte Philoſophie geſtand die Wahrheit der Sinnlichkeit ein, aber nur verſteckt, nur unbewußt und wider-

willig — die neue Philoſophie dagegen anerkennt die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtſein."

Es iſt alſo keineswegs nur polemiſch gemeint, wenn Feuerbach alle Religion in Anthropologie auflöſen, überall Dogmen und Riten als hiſtoriſch-lokal bedingt nachweiſen will, wenn ihm die Götter und der chriſtliche Gott ſelbſt nur Verkörperungen der menſchlichen Wünſche und die Opferhandlungen nur ein Erzeugnis der menſchlichen Furcht ſind. Vielmehr gilt all ſein beredtes Predigen, der Feuerſtrom ſeiner philoſophiſchen Agitation gilt der Verherrlichung des Lebendigen. Nicht die Götter will er erniedrigen — die Menſchen will er verherrlichen. Und ſo ſpricht er auch direkt und poſitiv das große Schlagwort der Zeit aus: „Das Charakteriſtiſche des modernen Zeitalters überhaupt iſt, daß in ihm der Menſch als Menſch, die Perſon als Perſon und damit das einzelne menſchliche Individuum für ſich ſelber in ſeiner Individualität ſich als göttlich und unendlich erfaßte." Und dieſe große neue Entdeckung: das Individuum, der Einzelne — ſie erfüllt ſein ganzes Leben mit Begeiſterung. Er hat die mit ein paar abſtrakten Figuren bemalten Schirme vom Fenſter weggeſchoben und ſieht nun entzückt hinein in die Natur. Alles individualiſiert ſich ihm. Die Abſtraktion „Waſſer" verdeckt ihm nun nicht mehr die tauſend Geſtalten des Meeres, der Ströme, der Bäche, der Teiche, Waſſerfälle, des Regens, Schnees und Eiſes; die unendliche Kette der Urſachen wird ihm zu einem belebten Spiel unaufhörlich ſich ablöſender Einzelfälle. Und ſo weit geht ſeine Liebe zu dieſem bunten Spiel der Natur, daß er um des Lebens willen den Tod liebt. Er liebt ihn, er feiert ihn mit begeiſterten Worten wie Goethe im „Prometheus", wie Novalis in den „Hymnen": „O Tod! ich kann mich nicht loswinden von der ſüßen Betrachtung deines ſanften, mit meinem Weſen ſo innig verſchmolzenen Weſens!" Er preiſt den Tod, weil er ein Teil des Lebens iſt, weil er der vollendende Moment iſt. So kommt auch hier der Momentkultus dieſer Epoche zur Geltung. Und aus dieſer Auffaſſung des Todes heraus wendet er ſich mit ſchneidender Herbheit gegen die Unſterblichkeitslehre, für die der Tod „nur ein Ort zum Kleiderwechſeln" ſei, das Sterben „nur das Schnedderengdeng eines Poſtillons, der die nächſte Station ankündigt". Der Tod ſoll ein einzig daſtehender, abſchließender Moment ſein, deſſen Großartigkeit kein Jenſeits herabdrückt. Der Tod iſt das letzte und höchſte Recht des Lebenden.

Ludwig Feuerbach iſt ein Meiſter der Rede, weil er ganz erfüllt iſt von ſeinem Evangelium. Die Romantik hat auf ihn ſtark gewirkt, daneben ihr Todfeind: die Aufklärung. Lichtenberg neben Schelling, Bayle neben Schleiermacher ſind ſeine Meiſter. Aber auch das iſt ſo paradox nicht, wie es klingt. All dieſen Männern iſt eins gemein: die Freude an der Gegenwart. Die naive Luſt, mit der die Aufklärer rufen, es ſei eine Freude zu leben in dieſer Zeit der Vernunft und Menſchenliebe, iſt allerdings weit entfernt von dem raffinierten Wolluſtgefühl, das der romantiſche Dichter im Moment des Dichtens und Schreibens empfindet — aber die Freude an einem wirklichen, individuellen Zuſtand ward doch hier wie dort gefühlt. Und beide Male empfand Feuerbach voll mit, der leidenſchaftlichſte Optimiſt in dieſem peſſimiſtiſchen Zeitpunkt.

Feuerbach gehörte auch mit D. Fr. Strauß zu den erſten Mitarbeitern der Halliſchen Jahrbücher (1837—1843), mit denen Arnold Ruge (1802—1880), der lebhafte unermüdliche Führer der Junghegelianer, in ſeiner Weiſe die Verbindung zwiſchen Philoſophie und Leben herzuſtellen ſuchte. Die kräftige klare Sprache dieſer groß angelegten Zeitſchrift, deren Manifeſt gegen die Romantik berühmt wurde, hat dem neuen Stil der agitatoriſchen Organe wie „Grenzboten“ und „Preußiſche Jahrbücher“ wirkſam vorgearbeitet.

Eine andere Form jenes intenſiven Gedankenlebens, mit dem Feuerbach die ganze Wirkſamkeit ſeines Daſeins in ein paar von 1830—1847 erſchienenen Schriften konzentrierte, tritt in Feuerbachs Gegner und Nachfolger Max Stirner (1806—1856) hervor: ſein ganzes geiſtiges Leben beſteht eigentlich in einem Buch, und dies Buch eigentlich aus einem Gedanken, den er nur mit unerſchöpflicher Luſt hin und her wendet. Caspar Schmidt, wie Stirner eigentlich hieß, hat in Berlin als Gymnaſiallehrer und Journaliſt den Mittelpunkt jenes Kreiſes der „Freien“ gebildet, die den Gedanken des theoretiſchen Anarchismus zuerſt in die Form gebracht haben, die er heut bei dem Ruſſen Krapotkin, dem Franzoſen Grave, dem Deutſch-Schotten Mackay und anderen hat. In dieſer „genialen“ Geſellſchaft überbot man ſich in gewagten Paradoxien, imponierte ſich gegenſeitig durch Cynismen und fühlte ſich groß, wenn einer den Ruf „Nieder mit Gott!“ anſtimmte. Ganz aus dieſen Stimmungen iſt das Buch hervorgegangen, mit dem Stirner nach dem Urteil der einen Feuerbach überbot, nach dem anderer ihn parodierte: „Der Einzige und ſein

Eigentum“ (1845). Wie Grillparzers armer Spielmann ſich an der beſtändigen Wiederholung derſelben Accorde berauſcht, ſo geigt Stirner in unaufhörlichen Variationen den einen Gedanken: es giebt nichts, als Individuen; jeder Menſch iſt einzig und hat für ſich allein die Welt zu erſchaffen, Recht zu geben, Moral zu gründen, Wiſſen zu beginnen. Feuerbach hatte den abſtrakten Einzelnen wieder entdeckt; Stirner ſetzte an ſeine Stelle den konkreten Einzelnen. Jeder Beliebige, jeder X iſt Aufgabe und Endziel der Schöpfung und Weltgeſchichte; und ebenſo iſt jeder Augenblick, jede Laune ſouverän und darf ſich nicht beirren laſſen von früheren Momenten. Tradition, Geſetz, Wille der Mehrheit ſind Geſpenſter; ja ſelbſt Prinzipien des Einzelnen ſind Ketten, die er abwerfen ſoll. — Weiter konnte die Affenliebe zum einzelnen Moment wohl nicht getrieben werden. Daher hatte das Buch mit dem einen paradoxen Gedanken großen Erfolg; daher wird es heut, in einer neuen Periode des Momentkultus, von neuem als ein goldener Schatz angeprieſen.

Während Feuerbach ſich von den politiſchen Kämpfen ſtreng ferngehalten hat, war Stirner eifriger Parteigänger und hat auch eine Geſchichte der Reaktion geſchrieben. Fortwährend treffen wir von jetzt ab dieſe Gabelung. Jeder hervorragende Schriftſteller, der mit Eifer in die politiſchen Tagesfragen eingreift, hat jetzt einen Doppelgänger, der bei ſonſt nah verwandten Tendenzen ſich von den Tageskämpfen ſcheu zurückhält. In der Kunſtlehre und Kritik ſtehen der vielſeitige Franz Kugler (1808—1858), Dichter, Hiſtoriker, Beamter, und der geiſtvolle Karl Werder (1806—1893) auf Seiten der Unpolitiſchen, beide in letzter Linie Romantiker, Virtuoſen des Kunſtgenuſſes: ging ja doch Werders faſt neunzigjähriges Leben in der Ergründung einiger weniger Hauptwerke der Weltlitteratur, des „Hamlet“ und „Macbeth“, „Nathan“ und „Wallenſtein“ nahezu auf, wenn er auch daneben Gedichte und ein Drama „Columbus“ verfaßt hat. Dagegen iſt Fr. Th. Viſcher (1807—1887), der einflußreichſte deutſche Äſthetiker ſeit ſeinem Meiſter Hegel, durch und durch eine Kämpfernatur, mit der ganzen Leidenſchaft ſeiner Seele auch in den politiſchen Streitfragen lebend, ſo daß ſein langjähriger Freund D. Fr. Strauß (1808—1874), ſelbſt Politiker, immer wieder über Viſchers übergroßen politiſchen Eifer klagt.

Auch dieſe beiden Söhne der verlaſſenen Reſidenz Ludwigs-

burg gehen (wie die beiden anderen berühmten Ludwigsburger, Justinus Kerner und Eduard Mörike) von der Romantik aus. Auf den schwäbischen Ästhetiker hat daneben sein Liebling Jean Paul mächtig gewirkt. Sein bedeutendstes dichterisches Werk, der Bekenntnisroman „Auch Einer“ (1879), ist in der lockeren Technik, die gar zu gern in Aphorismen und schöne Stellen zerflattert, in dem grotesken und oft gewaltsamen Humor, in der Mischung von Phantastik und Realismus entschieden von dem großen Humoristen beeinflußt. Daneben aber durchdringen wie ebenso viele Feuerströme Leidenschaften, die Jean Paul nie so gekannt, dies Buch: ein feuriger Haß gegen Heuchelei, Philistrosität, Unsittlichkeit, Tierquälerei, Unselbständigkeit und andere Flecken des modernen Lebens; eine glühende patriotische Begeisterung; eine feurige Hingabe an die großen Meister der Kunst und Dichtung. — Vischer war eine höchst eigenwillige Natur, stark geneigt, den Schwaben für den Deutschen schlechtweg und sich für den Musterschwaben anzusehen; in seine Eigenheiten, auch wo sie nicht gerade liebenswürdig waren, verliebt; unduldsam gegen die Eigenheiten anderer Stämme, anderer Dialekte, anderer Persönlichkeiten. Aber die ungeheure Ehrlichkeit und ungebrochene Kraft des Mannes war eine nationale Wohlthat in einer Zeit der Halbtalente und Halbcharaktere. Wie ein mächtiger Waldquell sprudelt er hervor, wirft wohl auch formlose Steine heraus, wie die in der Form (nicht bloß der äußeren) verwahrlosten „Epigramme aus Baden-Baden“ (1867), verwüstet auch einmal, über die Ufer tretend, schöne blumenreiche Wiesen, wie in der unerfreulichen Parodie auf den zweiten Teil von Goethes „Faust“ (1862), die den Erwerb dieses Wunderwerks durch den deutschen Volksgeist auf Jahrzehnte aufgehalten hat; aber es tönt auch in seinen „Lyrischen Gängen“ (1882) manch eigenartiger Klang in unser Ohr. Vischer ist überall Pädagog, ein gut Stück Prediger dazu und nicht selten auch ein rhetorisch wirkender Agitator. Eine Wahlverwandtschaft zog ihn zu den halbtheologischen Volkserziehern des 17. Jahrhunderts, wie Moscherosch und Grimmelshausen; und mit ihnen teilt der Sittlichkeitsfanatiker ein geheimes Behagen an Cynismen und Lüsternheiten, wie es gerade bei den Schülern zu streng gehaltener theologischer Lehranstalten leicht begegnet.

In all dem ist der berühmte Verfasser des „Lebens Jesu“ (1835) sein Gegenbild — eine zarte, empfindliche Gelehrtennatur mit eklektischen Künstlerinteressen, ein Melanchthon neben Vischers

Luthergestalt. Ein Meister des Epigramms und der Polemik überhaupt, aber ohne jedes Gefühl für lyrische Tiefe; ein ausgezeichneter Stilist im Sinne der Schule: klar, korrekt, sicher, aber ohne Originalität und Anschaulichkeit im Ausdruck; in der wissenschaftlichen Arbeit von rücksichtsloser Entschlossenheit, im Urteil über alle Kunst- und Zeitfragen zu einem blassen Kompromiß mit dem Geschmack der gebildeten Mittelmäßigkeit bereit mehr aus innerer Verwandtschaft als aus Berechnung — so war D. Fr. Strauß wie dazu geschaffen, mit seinem „Alten und neuen Glauben" (1872) die Bibel des „Bildungsphilisters" zu schreiben. Sein „Leben Jesu" (1835) war eine That von kulturhistorischer Bedeutung. Wiederholt waren schon Ansätze dazu gemacht worden, auch die Evangelien im Lichte der strenghistorischen Kritik zu betrachten, wie Niebuhr und Ranke sie auf römische und neuere Geschichte, der ausgezeichnete englische Historiker, Politiker und Geschäftsmann George Grote (1794—1871) sie auf altgriechische Historie angewandt hatte; aber Strauß zuerst wagte konsequent den Begriff des „Mythus" auf die neutestamentliche Geschichte anzuwenden und die unbewußt schaffende Wirksamkeit des gläubigen Gemeindegeistes zu einem Hauptträger der altchristlichen Tradition zu machen. Ein ungeheurer Aufschrei aus allen Heerlagern der Orthodoxie war die Antwort. Strauß mußte, wie Vischer, die Entschiedenheit seiner Uberzeugung mit dem Opfer seines Lehrberufes bezahlen, ohne daß es ihm, wie jenem in seiner langjährigen Professur in Zürich und Stuttgart, gelungen wäre, das Katheder wieder zu erobern. Hier hat Strauß nie geschwankt; mit größter Unerschrockenheit hat er seinen Standpunkt gewahrt, ja noch verschärft. Aber diese Entschlossenheit ging nicht so weit, daß er sich zu der Vorstellung einer neuen Religion erhoben hätte, als er die alte aufgab: nun bot er bloß Surrogate. Statt in die Kirche könne man ja in den Musiksaal gehen, statt der Bibel gute Autoren lesen. Wie weit stand die Generation von allem starken Idealismus ab, der dies neue Evangelium genügen konnte! Und Strauß, ein guter Patriot wie nur einer, hielt das für eine Gabe an die Sieger von 1870! Als sich die Opposition zu regen begann, als Nietzsche seinen Kampf für neue Begeisterungen mit einem Angriff auf den Propheten des gutsituierten Indifferentismus eröffnete, staunte Strauß: er habe dem Menschen doch nie etwas gethan! Etwas von dieser Art, alles persönlich zu nehmen, liegt auch sonst in seinem Wesen. Seine

Empfindlichkeit zerstörte ihm noch auf dem Totenbett die lebenslange Gemeinschaft mit Vischer. In seinen Briefen, die zu den lesenswertesten unserer Litteratur gehören (herausgegeben von Eduard Zeller 1895), spürt man zuweilen eine Schwäche, die durch theologische Vorbildung so leicht wie jene halb unbewußte Freude Vischers am Verbotenen großgezogen wird: eine nachtragende, fast tückische Bosheit, z. B. seiner Frau gegenüber, von der er sich scheiden ließ; und selbst in mehreren seiner litterarischen Arbeiten, wie denen über A. W. Schlegel und Immermann, sprechen kleinliche Empfindungen mit. Dagegen gehören die beiden Biographien von Voltaire (1870) und besonders von Hutten (1858) zu den vorzüglichsten Werken der Art, die wir besitzen.

Den gleichen Gegensatz wie bei den Kritikern und Ästhetikern treffen wir bei den Litterarhistorikern. August Koberstein (1797—1870) war Parteimann in litterarhistorischer Hinsicht, mit ganzem Herzen bei den Romantikern; politische Fragen hielt er seinen wissenschaftlichen Arbeiten ganz fern. August Vilmar (1800—1868), der geist- und gemütvolle, aber fanatische Verfasser der vielleicht verbreitetsten Geschichte der deutschen Nationallitteratur, konnte seinen leidenschaftlich konservativ-orthodoxen Standpunkt auch in diesem Werke nicht verleugnen. Heinrich Kurz (1805—1873) hat als Burschenschafter, als oppositioneller Publizist, als liberaler Docent Verfolgungen zu erleiden gehabt; seine Litteraturgeschichte aber sucht jedem Schriftsteller ohne Rücksicht auf seine Tendenz gerecht zu werden, ohne freilich Sympathien und Antipathien ganz zu verleugnen. Wilhelm Wackernagel (1806—1869) war zu Hause ein entschiedener Politiker; seine litterarhistorischen Arbeiten aber streben völlige Objektivität an. Karl Goedeke (1814—1887) war schon einen Schritt näher an der Verbindung der Tagesfragen mit der historischen Forschung: sein lebhafter Anteil an allem Volksmäßigen, seine heftige Abneigung gegen Heine als einen Verderber des Volksgeistes, seine Sympathie mit Grillparzer und besonders mit Raimund färbte sich zuweilen durch Aussprüche von direkt politischer Tendenz. Aber G. G. Gervinus (1805—1871) war überhaupt immer und überall Politiker, mochte er nun Geschichtswerke schreiben oder zu den tapferen Göttinger Sieben gehören, die 1837 gegen den Verfassungsbruch protestierten. Seine epochemachende „Geschichte der deutschen Nationallitteratur“ (1835) ist eine Absage an rein litterarische Interessen: das politische Zeitalter soll das

äſthetiſche ablöſen, die Litteratur ſoll nur noch den Zwecken nationaler Wohlfahrt dienen. Ein Rechthaber von typiſchem Gepräge, der ſich in ſeinem langen politiſchen Leben nie auf einem Irrtum überraſchte, für rein künſtleriſche Werte kaum zugänglich, kritiſiert Gervinus von oben herab Werke und Verfaſſer in oft unerträglich ſchulmeiſterndem Tone. Die Geſinnung iſt überall die Hauptſache, ſo daß eigentlich nur Leſſing ganz nach dem Herzen des Richters iſt; die Lyrik wird verächtlich neben den „großen Gattungen“ zurückgeſchoben; die Form ſpielt kaum eine Rolle, wie denn auch Gervinus ſelbſt einen unerlaubt „papiernen“ Stil ſchrieb. Aber er war ein Mann von ſehr viel Geiſt und hiſtoriſchem Blick, von ungemeiner Beleſenheit, von mächtiger Energie: die flutenden Maſſen der deutſchen Litteratur zu beherrſchen, zu feſten, überſichtlichen Gruppen zuſammenzuballen, war er geſchaffen. Große Tendenzen herauszuerkennen, verwandte Naturen zuſammenzuſtellen, beſaß er die glücklichſte Gabe; im einzelnen iſt ſeine Charakteriſtik ſchon um jener politiſchen Parteifärbung willen immer einſeitig. Auf dieſem Wege ſchritt dann Julian Schmidt (1818—1886) weiter, ein äußerſt lebhafter Vorleſer, der mit dem Buch in der Hand vor uns ſteht, auserleſene Partien herausholt, beſpricht, ſich dann nervös über den weißen Zwickelbart fährt und das Buch haſtig mit einem apodiktiſchen Endurteil in die Ecke wirft, um zu einem neuen zu greifen. In der Erfaſſung der kulturhiſtoriſchen Atmoſphäre unübertroffen, in der Kunſt litterariſcher Analyſe kaum erreicht, hat der geiſtreiche und grundehrliche Redakteur der „Grenzboten“ durch die Unbedingtheit ſeines ſtets politiſch beeinflußten und moraliſierend gefärbten Urteils der voreiligen Dilettantenkritik in Deutſchland leider großen Vorſchub geleiſtet und auf lange Zeit eine unbefangene Würdigung litterariſch wertvoller Erſcheinungen aus dem konſervativen oder dem katholiſchen Lager faſt unmöglich gemacht.

Schwanken ſo die Männer zwiſchen politiſcher und unpolitiſcher Haltung, ſo ſtehen die Frauen, ſoweit ſie ſich an der Litteratur beteiligen, faſt durchweg auf dem Standpunkt, ein tapferes, energiſches Eingreifen in die Tageskämpfe ſei unvermeidlich. Eine Kämpfernatur iſt vor allem auch jene merkwürdige Frau, deren Name ſeit Jahrzehnten unter unverdientem Spott durch die Litteraturgeſchichten gezogen wird. Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805—1880), einem der vornehmſten mecklenburgiſchen Adelsgeſchlechter entſproſſen, hat

das Unglück gehabt, zu einer Zeit (1850) zum Katholizismus überzutreten, in der dieser Schritt längst nicht mehr „Mode“ war. Was man an Luise Hensel bewunderte, galt bei ihr nur für eitle Effekthascherei. Man kann ihr nicht größeres Unrecht thun. Sicherlich besaß das schöne Mädchen mit den tiefsinnigen Augen, die Tochter des berühmten „Theatergrafen“, dem die Bühne über alles ging, eine gewisse Neigung zur Schauspielerei, und als sie nach der rasch erfolgten Ehescheidung von ihrem Vetter (1829) Europa und andere Weltteile auf Pücklers Spuren unermüdlich durchfuhr, war diese Ruhelosigkeit der interessanten Frau auch nicht gerade eine Schule zur Schlichtheit. Aber die Ursache zu jener leicht komödiantischen Neigung lag nicht in Effekthascherei, sondern tiefer: in jener Begier der Zeit nach pathetischen Momenten, nach Wegtäuschung aus dem Alltagsleben, nach Aufregung. Sie will sich begeistern; deshalb zeichnet sie auch in ihren Romanen so gern den Idealmenschen, den Übermenschen, auf den sich jetzt die Sehnsucht der ganzen Zeit richtet.

Als Karl Hillebrand ihre Briefe an Pückler las, waren sie ihm „eine wahre Entdeckung“:

> Die echte und tiefe Religiosität, die aus den Briefen der Gräfin atmet, ihre reine tiefgefühlte Neigung, ihre natürliche Würde und Vornehmheit, die Höhe und Freiheit des Standpunktes und der ganzen Weltanschauung wirken so wohlthuend-beruhigend nach der permanenten Aufgeregtheit Bettina's, daß man der Herausgeberin nicht genug Dank wissen kann, sie gerade nach der Korrespondenz der geistreichen Phantastin eingeschaltet zu haben. Dabei ist Fülle des Geistes, Fülle und Ursprünglichkeit. Und wie das Gefühl und der Gedanke, so die Form leicht und doch individuell, individuell und doch geschmackvoll; anmutig und ausgeprägt zugleich: so etwas ist keine gemeine Ware, vornehmlich in unserer Zeit, und es will uns bedünken — wenn unser Gedächtnis uns nicht trügt —, daß auch bei Ida Hahn die Briefschreiberin eine ganz anders bedeutende Natur offenbart als die Schriftstellerin.

Ich glaube, wer sich die Mühe giebt, diese Erscheinung vorurteilslos zu betrachten, wird diesem begeisterten Urteil näher kommen als dem landläufigen Zerrbild. Und gerade wir verstehen sie vielleicht wieder besser als frühere Generationen. Denn vielfach klingen die geistvollen Bekenntnisse ihrer Romanheldinnen so merkwürdig modern! Die unbefriedigte Sehnsucht, so gewiß sie von George Sands „Lelia“ (1833) stark beeinflußt ist, erhält eine an Huysmans und Maupassant gemahnende Form, wenn die „Er-

fahrung“ als ſolche der böſe „Entzauberer“ heißt; der Konflikt zwiſchen idealiſierendem Traum und wirklichem Anblick etwa einer berühmten Landſchaft wird in einer Weiſe ausgeführt, die an Jacobſens „Niels Lyhne“ erinnert; die zerſtörende Wirkung der dem Dichter unentbehrlichen geiſtigen Aufregung wird viel eher in der Manier neuerer Künſtlerromane geſchildert, als in der der romantiſchen Künſtlertragödien. Trotz allen Einflüſſen bleibt Originalität genug in der Reihe von Romanen, die von 1838 („Aus der Geſellſchaft“), dem Erſcheinungsjahr von Hauptromanen des Jungen Deutſchland (Gutzkows „Seraphine“ und Laubes „Kriegern“), bis 1846 („Sibylle“) in raſcher Folge aus ihrer Hand hervorgingen. Ein leidenſchaftliches Suchen bleibt, das in ſeiner Form ganz neu iſt: ſie hat zuerſt wieder den Grund der ſtändigen Enttäuſchungen in der Seele des Menſchen ſtatt in der Natur der Dinge gefunden; ſie hat zuerſt wieder „die Unvergänglichkeit der Gefühle“ erſehnt, wo die andern nur die Unvergänglichkeit der Erſcheinungen begehrten. Dieſe Frau hat in der Pſychologie des Unbefriedigtſeins alle Künſtlerromane der Romantik und alle Genieromane des Jungen Deutſchland hinter ſich gelaſſen. Und ihre tiefe Sehnſucht nach einem unveränderlichen, die ganze Seele ſtill und groß ausfüllenden Gefühl hat in ihrer Bekehrung Ruhe gefunden. Sie, die ſchon in ihrem erſten Roman der Heldin einen Kopf gab mit „dem Schnitt einer Madonna und dem Ausdruck einer Sibylle“, ſie hat mit ſubjektiver Notwendigkeit von der Verehrung der Sibylle, der geiſtreich andeutenden, unverſtandenen Prophetin, ſich zur Anbetung der Madonna gewandt und iſt als fromme Kloſterfrau geſtorben. Aber ihre dichteriſche Bedeutung war mit der Bekehrung erloſchen, eben weil ſie ſo ganz auf dem Suchen, dem unruhigen Taſten, dem beſtändigen Verſuch, ſich in große Seelen hineinzufühlen und auch — hineinzuſpielen, auf der Veränderlichkeit der Gefühle bei der Unveränderlichkeit der Grundrichtung beruht.

Und neben dieſer Auguſtinusnatur, deren erſte Lebenshälfte nur ein Ringen und Zielen nach der ſtillen Begeiſterung der zweiten war, ſteht nun in gleich eifrigem Katholizismus ein Mann wie Graf Franz Pocci (1807—1876), der Münchener mit ſeiner behaglichen Lebensfreude neben der Mecklenburgerin mit ihrem oft von ihr beklagten Talent, alles zu analyſieren, der unerſchütterliche Romantiker neben der enttäuſchten Zweiflerin, der

Humoriſt neben der pathetiſchen Seele. Wenn die Gräfin Hahn, wie ihre Heldinnen, alles durchprobiert, Wiſſenſchaften, Künſte, Eleganz und Wohlthätigkeit, und an allem verzweifelt, ſo finden ſich bei dem Dichter der naiven Kinder- und Volksbücher all dieſe Elemente gemütlich beiſammen: er iſt ein ſtudierter Juriſt, er iſt ein eifriger, über den Dilettantismus herauswachſender Zeichner und Illuſtrator, auch Komponiſt und vorzüglicher Klavierſpieler; er bekleidet ein hohes Hofamt; er iſt unermüdlich um das geiſtige tägliche Brot des Volkes, um belehrende Aufheiterung und erbauenden Unterricht beſorgt. Wie ſein Freund Schwind hat er etwas Anachroniſtiſches, Mittelalterliches in der Art ſeiner Stiliſierungen wie in der Vorliebe für Totentänze und ähnliche tragikomiſche Motive; wie Hoffmann von Fallersleben hat er in ſeiner Produktivität, in ſeiner gleichmäßig geheizten Poetenſtimmung, in ſeiner Gleichgültigkeit gegen Kritik und — Selbſtkritik etwas vom Weſen der anonymen Volksdichter. Aber er iſt ſo durchaus katholiſch und konſervativ, wie jener proteſtantiſch und liberal. Eine geringe Zahl feſter Typen erſchöpfen nicht nur ſein litterariſches, ſondern auch ſein politiſches und ſociales Intereſſe: dieſer Bauer, dieſer Landsknecht, dieſer Pfarrer ſollen auch im Leben bleiben, wie er ſie in ſeinen zahlloſen Improviſationen zeichnet. Seine litterariſche Bedeutung verdankt er beſonders dem Umſtand, daß ſeine (und Schwinds) Mitwirkung hauptſächlich den „Fliegenden Blättern“ (begründet 1845) die Richtung gab, die ſie noch heut einnehmen. Die Miſchung von wohlwollender Belehrung und unbefangener Heiterkeit, von origineller Erfindung und Fortführung alter Typen, von Wort und Bild, die unſerem beliebteſten humoriſtiſchen Blatt das äußerliche Gepräge verleihen, teilt es freilich mit engliſchen und (bis auf die unbefangene Heiterkeit!) mit franzöſiſchen Vorbildern; aber die konſervative Grundrichtung, die lyriſchen Beigaben, der ſtrenge Ausſchluß aller direkt politiſchen, aller nicht „familienhaft“ gehaltenen, ja aller überſcharfen Pointen bildet eine Eigenheit der „Fliegenden Blätter“, die ganz beſonders aus Poccis Tradition ſtammt.

In den „Fliegenden Blättern“ erſchien auch, an gutem Platz, zuerſt das nachgelaſſene Werkchen eines älteren Autors, der an Pocci erinnert: Ludwig Aurbachers „Lalenburger“. Ludwig Aurbacher (1784—1847), Lehrer am Kadettenkorps in München, iſt wie ſein Landsmann ein frommer Katholik; aber wie dieſer

flüchtet er lieber in die kirchliche Einheit des Mittelalters, als daß er in die Polemik des Tages hinabstiege. Die Gräfin Hahn diskutiert in ihren Romanen die Eigenschaften der verschiedenen christlichen Kirchen — Aurbacher giebt ältere katholische Gesänge und Dichtungen des Angelus Silesius heraus. Eine Erneuerung alter Volkspoesie, wenn auch der Form nach prosaisch, bringt auch sein vortreffliches „Volksbüchlein" (1826), durch das die Abenteuer der sieben Schwaben und die Geschichte des ewigen Juden von neuem volkstümlich werden. Jener Verweisung der A. W. Schlegel, Tieck, Justinus Kerner auf die alten „Volksbücher" ward mit diesen in Auffassung und Darstellung gleich musterhaften Verjüngungen alter Volksanekdoten endlich Genüge gethan.

Deutlicher noch als zwischen der Gräfin Hahn und Pocci oder Aurbacher kommt der Gegensatz unpolitisch-zeitlosen Ideals und politischer, dem Moment geltender Tendenzen in einem Ehepaar zur Geltung, das für diese Epoche typische Bedeutung hat. Heinrich und Charlotte Stieglitz — das ist gleichsam die Ehe des abstrakten „Poeten", wie ihn sich die Zeit vorstellte, mit der „bedeutenden Frau", wie sie sie malte. Es ist eine Vermählung der (freilich altersschwach und matt gewordenen) Romantik mit dem Jungen Deutschland. Und bezeichnend ist es wieder, wie viel bedeutender die Frau ist.

Heinrich Stieglitz (1801—1849) hatte das Unglück, äußerlich ganz dem romantischen Künstlerideal zu entsprechen: mit seinen dunkeln feurigen Augen und schwarzen Locken kam er seiner verliebten Braut wie ein echter „Räuberhauptmann" vor, und seine Nerven, ein beständiges Schaukeln von großen Vorsätzen zu tiefster Depression, Ekel vor aller regelmäßigen Arbeit, naivster Egoismus und unbedingte Rücksichtslosigkeit — das waren auch für seine Freunde ebenso viele Beweise vollgültiger dichterischer Anlage. Sie wären es auch heute in gewissen Litteratenkreisen. Charlotte und mehr noch die Freunde vom Jungen Deutschland, Th. Mundt vor allen, waren noch in der Vorstellung des nervösen Unglückspoeten befangen, deren Wandlungen von Brentano zu Grabbe wir verfolgt haben: Kopfschmerzen bewiesen mehr dichterische Begabung als ein gelungenes Gedicht, blitzende Augen mehr als ernste Selbstkritik, und der „Kainsstempel" war die allerunanfechtbarste Beglaubigung.

Stieglitz war einer von den vielen Philologen, die an Rückerts Beispiel litten. Eine polyglotte Geschäftigkeit führte zu „Bildern

des Orients“ (1831—1833), lebloſen bunten Bilderchen aus Arabien und Perſien und China, läſſig in der Form, charakterlos im Inhalt. Dann verſucht er ſich, durch ſeine Umgebung angetrieben, in den „Stimmen der Zeit“ (1833) als heimiſcher Seher und beweiſt nur, wie ganz unpolitiſch er im Grunde war. Nach dem Tode ſeiner Gattin ſank er zuſammen wie Wilhelm Henſel nach dem der ſeinen; zuletzt wurde es auch ſeinen Freunden klar, wie hohl und leer die mühſame Dichterbegeiſterung war, an die ſie ſo treu geglaubt hatten. Nur der Schatten ſeiner Frau hat dem anſpruchsvollen Dichterling einen Raum in der Litteraturgeſchichte gewahrt. So ſorgt die Treue auch über das Grab hinaus für den Unwürdigen.

Charlotte Stieglitz (1806—1834) war eine ſehr liebliche Erſcheinung. Die Hoheit, die ihr die gedankenvolle hochgewölbte Stirn und die ſtolze „keck gehobene Naſe mit einem leiſe geſchwungenen Adlertypus“, vor allem aber ein „leiſe verſchmähender Zug“ um die Lippen verleihen, wird durch die Anmut der jugendlich aufgebundenen braunen Locken, durch den milden Glanz der nachdenklichen Augen, durch das friſche Inkarnat der mit ſanften Grübchen geſchmückten Wangen gemildert. Und ſo war ſie: ſtolz und ſanft, ariſtokratiſch und liebevoll. Zu dem ſuchenden Egoismus der Heldinnen des Jungen Deutſchland bildet ihre „zu große Fülle überſinnlicher Liebe“ einen ſcharfen Gegenſatz: „Ich wußte es nie, und weiß es noch nicht, wo ich mit meiner Liebe hin ſoll“, ſchrieb ſie einmal in ihr Tagebuch. Als Schülerin ward ſie durch einen verehrten Lehrer dem Pietismus nahe geführt; ſpäter, ſehr aufgeklärt, hat ſie all ihre Liebesfülle dem ſchwachen Mann zugewandt, der dieſe Fülle nicht tragen konnte. Gewiß hat man ſie, trotz manchen Künſtlertalenten, mit Recht eine „eigentlich mehr philoſophiſch-reflektierende als künſtleriſche Natur“ genannt; aber ein geheimes poetiſches Bedürfnis verriet ſich doch in der Weiſe, wie ſie ſich ihren Geliebten umdichtete. Ja mehr noch: ſie ſetzte ihren Stolz darein, ihn zu der ganzen Bedeutung, die ſie in ihm ſchlummern ſah, herauszubilden. So beſcheiden ſie neben ihm zurücktrat — wäre er ein echter Künſtler geworden, ſo wäre er ihr Kunſtwerk geweſen. Unabläſſig hilft ſie ihm, tröſtet und ermuntert, kritiſiert und lobt. Vor allem aber ſucht ſie ihn aus ſeiner gefährlich zeit- und bodenloſen blaſſen Idealwelt, aus ſeiner Hölderlinſchwärmerei und ſeinem „Exotismus“ auf den Boden der Zeit zu führen. „Soll der Künſtler denn frei von aller Epoche ſein“,

fragt ſie, „oder nicht vielmehr ſeine Zeit zum höchſtmöglichen Grade der Vollendung heben?“ Und feurig ruft ſie ihm noch in dem letzten Monat, den ſie erlebte, zu: „Weltherzen haben die Menſchen jetzt. Das iſt das Köſtliche, das iſt die junge Zeit, darin iſt Lebensmut. Schließe dich der jungen Zeit an ... Dann findeſt du den rechten Stoff, in dieſen Weltintereſſen ... Du brauchſt gar nicht über Zeit und Freiheit viel zu ſprechen; deine ganze Stimmung wird Freiheit atmen ...“ Sie ſpricht dem Mann, der an ſeinen Berufsſorgen herumnagt und „in bequemer Verzweiflung“ (ein Wort Mommſens) alle Hoffnungen aufgeben will, mit den herrlichen Worten zu: „Ich nenne reſignieren nicht: ſich zum Lump machen; nein, ſich zum Herrn machen, ſich zum Herrn darüber machen.“ Männlich tapfer erklärt ſie: „Sich Glück ſchaffen, wer das nicht vermag, für den ſind alle äußeren Glücksgüter vergebens.“ Es iſt alles umſonſt. Er weiß mit ihrem Geiſt und ihrem Herzblut nichts Beſſeres zu thun, als daß er ihre Worte fein ſäuberlich aufnotiert. Sie hofft und hofft immer wieder. Oft iſt auch ſie nah am Verzagen; aber wo er mit ſeinen Leiden kokettiert, befolgt ſie ihren Spruch: „Mit deinem Schmerz wie mit deinem Gebet geh in dein Kämmerlein — allda wird er geheiligt.“ Sie richtet ſich immer wieder an großen Erſcheinungen auf. Schließlich konnte ſie ihren ſchönen Traum doch nicht mehr aufrecht erhalten. Körperliche Leiden kamen dazu: eine unglückliche Kiſſinger Kur hatte ſie krankhaft erregt. Seit Jahren trug ſie ſich mit der Idee, daß ein tiefer Schmerz ihren Gatten aus ſeiner Neuraſthenie löſen, ihn zu dichteriſcher Produktivität freimachen könnte. Es war ein Gedanke, ſo recht aus dem Kultus des großen Moments erwachſen und nicht frei von jener Vermiſchung der Wirklichkeit mit dem Leben der dramatiſchen Figuren, das uns früher ſo vielfach begegnete; vor allem aber war es ein Gedanke der Liebe. Äußere Anläſſe gaben nun den letzten Anſtoß; am 29. Dez. 1834 erdolchte ſie ſich, nachdem ſie in einem erſchütternden Brief dem Vielgeliebten Lebewohl geſagt und noch mit rührender Überlegung für ſeine Angelegenheiten Fürſorge getroffen hatte. Mit furchtbar ſicherer Hand traf ſie ſich ins Herz.

Die That verfehlte ihr Ziel. Er ſtellte ſeinen Schmerz um die Gattin vor aller Welt aus, wie früher ſeine Klagen über eigenes Elend; das war das Ergebnis. Und dennoch glauben wir, daß die Zeitgenoſſen in richtigem Gefühl handelten, wenn ſie die

That feierten; daß Männer wie Alexander von Humboldt und Böckh ſich nicht ganz vergriffen, wenn ſie die „Alceſte“ feierten, „die für ihren Gatten hinabſtieg zum Hades“. Und es ſchmerzt uns, daß ein Mann wie H. von Treitſchke wie an der Charlotten in manchen Punkten nahe ſtehenden Rahel, ſo auch an ihr ſich verſündigt hat, indem er ihrer heldenhaften Verirrung gegen die ſicherſten Zeugniſſe andere Motive unterlegte, als ſie ſelbſt angab. Enttäuſchung hat mitgewirkt, gewiß; aber ſie hätte ſie weiter ertragen ohne Murren, hätte ſie von dem Selbſtmord nur für ſich ſelbſt Heilung erhofft. Und das eben fühlten die Zeitgenoſſen als das Neue, Bedeutſame: daß in dieſer Epoche der Halbheiten eine Perſönlichkeit ſich ſelbſt bis zum Tode getreu blieb, daß ſie ihr Leben einſetzte für ihr Ideal. Darum gehört dieſe That, mag man die Verſchwendung eines ſchönen und reichen Lebens ſonſt noch ſo ſehr bedauern, mit Strauß' „Leben Jeſu“ und mit dem Proteſt der Göttinger Sieben zu den Ereigniſſen, die eine neue Zeit reifen ließen. Man lernte wieder Ernſt machen mit ſeinen Idealen. Den Dichtern der Revolution, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Kinkel, wird niemand, wie er auch ſonſt über ſie urteile, abſtreiten können, daß ſie tapfer ihre Exiſtenz für ihre Ideale einſetzten. Damals war das ſelbſtverſtändlich geworden; zur Zeit Georg Büchners erregte es noch Kopfſchütteln ſelbſt bei den Gleichgeſinnten. In der Schule feiert man wohl immer noch den patriotiſchen Selbſtmord des Curtius und des Kodrus; ſo verzeihe man auch den Selbſtmord aus Liebe einer Frau, die geiſtig und ſittlich ſo hoch ſtand wie wenige.

Sahen wir hier zwiſchen den Ehegatten den Konflikt der weltſcheuen Dichterherrlichkeit und des tapferen Mitfühlens mit der Zeit ſich abſpielen, ſo haben wir nun zwei ganze Gruppen einander gegenüberzuſtellen, die dieſen Gegenſatz zur vollſten Anſchauung bringen. Es iſt eine ſüddeutſche und eine norddeutſche Gruppe. Die Männer der idylliſchen Weltflucht ſtehen jeder für ſich, die beiden Schwaben Waiblinger und Mörike, die beiden Öſterreicher Feuchtersleben und Stifter. Die Männer des Tageskampfes bilden eine geſchloſſene Gemeinſchaft, die freilich durch fremden Druck noch enger wird, als ſie ſonſt vielleicht geworden wäre: ſie bezeichnen ſich ſelbſt als das „Junge Deutſchland“. Neben den älteren Vorkämpfern Heine und Börne gilt dieſer Kriegsname den vier Norddeutſchen Wienbarg, Laube, Mundt, Gutzkow, neben denen noch der ganz

unbedeutende Kühne herläuft. Zwiſchen beiden Gruppen aber ſteht als Vermittler (neben Vorläufern wie Bettina und Fürſt Pückler) wieder ein Öſterreicher: Anaſtaſius Grün, dem man in dieſer Hinſicht noch ſeinen Landsmann Lenau geſellen könnte. Bis auf den „Benjamin des Jungen Deutſchland", den frühreifen Gutzkow, ſind ſie in den Jahren von 1802 (Lenau, Wienbarg) bis 1808 (Th. Mundt) geboren; beſonders reich aber iſt das Jahr 1806, dem Laube, Charlotte Stieglitz, Feuchtersleben, Anaſtaſius Grün, ferner noch Stirner, Werder und Wackernagel, endlich Friedrich Halm angehören. Solche produktiven Jahre drängen ſich jetzt: 1813, 1817, 1819, 1821, 1828 ſind Jahre, in denen die berühmten Namen ſich ſtoßen, als habe die Zeit Eile, ſich auszuſprechen.

Eins iſt all dieſen Schriftſtellern gemein, mögen ſie nun zu der politiſchen oder der unpolitiſchen Gruppe gehören: die lebhafte Freude an der Fülle der Dinge, an der wiederentdeckten Natur. Dieſes Moment ſahen wir auftauchen, zu immer größerer Stärke ſich emporringen — jetzt herrſcht es unbedingt. Mörike und Stifter verſenken ſich andachtsvoll in das Spiel der Elementargeiſter, in den Bau der Gräſer und die Reflexe der Sonne auf den Steinen; bei Wienbarg und Gutzkow nimmt dieſelbe Luſt an der Exiſtenz den Charakter einer realiſtiſchen Verherrlichung des bunten Menſchenlebens in ſeinen wechſelnden Geſtaltungen an. Hieraus erwächſt bei Gutzkow (in Nachahmung fremder Muſter) der „Roman des Nebeneinander" und hieraus bei Julian Schmidt die eigentümliche Technik ſeiner Litteraturgeſchichte, die ſynchroniſtiſch die ganze Menge gleichzeitiger Erſcheinungen zu überblicken ſucht, wo frühere Litteraturhiſtoriker alles auf den dünnen Faden *einer* fortlaufenden Schnur zogen. Ganz ebenſo freut ſich die bildende Kunſt, breite Maſſen zu veranſchaulichen: Ernſt Rietſchel (1804—1861) verſammelt die Helden der Reformation um ſein Luther-Standbild in Worms, wie Kaulbach (1805—1874) ſie auf den Wandgemälden des Berliner Muſeums vereinigt; und ſogar der alte Meiſter Rauch (1777—1857), wie Kaulbach und Stieglitz aus dem kleinen Arolſen in dem „Genieländchen" Waldeck gebürtig, ſogar er geriet unter den Einfluß dieſer Richtung und ſeines Lieblingsſchülers Rietſchel und ließ ſeinen alten Fritz auf dem Berliner Denkmal Parade über alle berühmten Preußen der friedericianiſchen Zeit abhalten. Wie weit ſie auch auseinandergehen, dies iſt ihr allgemeiner Ruf:

Der Luft, dem Waſſer, wie der Erden
Entwinden tauſend Keime ſich

und jubelnd ſagen ſie, was Mephiſtopheles grimmig ausſpricht: „Und immer cirkuliert ein neues friſches Blut!“

Am naivſten ſpricht ſich dieſe Lebensluſt bei jenen beiden Schwaben aus, die freilich, obwohl Jugendfreunde, recht verſchiedene Wege gingen. Wilhelm Waiblinger (1804—1830) iſt ein Sohn der alten Reichsſtadt Heilbronn. Der Drang, ein romantiſches Leben zu führen, trat früh hervor, wie ſeine anmutig erzählten Jugenderinnerungen zeigen: harmlos in kecken Wanderfahrten ins Blaue hinein, verhängnisvoller in dunkeln Liebesabenteuern. Aber alles war ihm nur Behelf und Vorbereitung, bis er, zuerſt 1827, nach Italien kam. Seit 1826 blieb er dort und lebte in Rom abenteuerlich genug, in zerlumpten Rock und verwildertem Haar, aber glücklich wie ein königlicher Bettler, entzückt von allem, was er ſah, und gleichgültig gegen den Spott der Fremden. Eine leidenſchaftliche Sehnſucht nach Unſterblichkeit fand in der günſtigen Aufnahme ſeiner erſten Lieder und Erzählungen Nahrung; ſein Geniekultus ſchreckte ſo wenig wie Stieglitz' Nervoſität treue Freunde zurück, zumal er wirklich liebenswürdig war; aber dauernd ihm zu helfen waren ſie nicht im ſtande. So ward auch dieſer begabte Lyriker und witzige Humoriſt, wie ſo viele „Epigonen“, „mehr Objekt der Poeſie als Dichter“. Der eitle, dem undankbaren Deutſchland feindliche Nachahmer Byrons und Hölderlins dichtete ſein Leben zu einer Eichendorffſchen Novelle um; und bei aller Bedrängnis, bei körperlichen Leiden und verſagender Kraft war ſein Glück an der ſchönen Natur, ſeine Freude an jeder maleriſchen Geſte einer Sicilianerin, ſein Behagen an dem Klang der Sprache ſelbſt ſtark genug, um ihn zu entſchädigen für alles, was ihm fehlte. Noch auf dem Totenbett ſang und predigte er italieniſch und ſchrieb in die Heimat die Abſchiedsworte: „Lebet wohl, geliebte Eltern! Ich ſterbe auf römiſchem Boden.“ Seine Dichtungen erfreuen durch reine Form, durch Wohlklang und Heiterkeit; aber es fehlt ihnen der ſpecifiſche Gehalt, auch das Eigenſte (außer den Satiren) klingt überſetzt.

Individuell dagegen in jeder Zeile war das eigenwilligſte der ſchwäbiſchen Originale, Eduard Mörike (1804—1875). Der Pfarrer von Kleverſulzbach bei Heilbronn war keine poetiſche Erſcheinung wie der „Räuberhauptmann“ Stieglitz oder der zerlumpte

Vagant Waiblinger; vielmehr ruht auf dem bartlosen, etwas weichlichen und fleischigen Gesicht, auf dem Bild des Mannes mit engem Cylinder und Regenschirm (wie ihn eine unübertreffliche Silhouette von Konewka darstellt) der volle Abglanz jenes romantischen Philisteriums, das Justinus Kerners Familienleben oder Schwabs ganze Haltung so anmutend verklärt. Er hat sich auch nicht in „Ideenkrämpfen" mit Projekten herumgeschlagen, die er nicht ausführen konnte, sondern erst behaglich und leicht produziert und später ohne Kummer geschwiegen. Und doch war gerade er der echteste Dichter dieses Zeitraums, vielleicht kein so großes Talent wie Lenau, aber ein reineres. Erlebt hat er nicht viel: er wuchs in Ludwigsburg (wo er am 8. September 1804 geboren wurde) unter Freunden auf, die mit ihm gemeinschaftlich Traumstädte erbauten und sich in einer erfundenen Sprache unterhielten, studierte Theologie und erhielt nach verschiedenen ländlichen Vikariaten die Pfarrei in Kleversulzbach (1834), die er nach neun Jahren niederlegte. 1851 siedelte er nach Stuttgart über und schloß, siebenundvierzig Jahre alt, eine Ehe, der zwei Töchter entsproßten. Nach 1856 erschienen nur noch vereinzelte Gedichte von dem in den dreißiger Jahren sehr produktiven Dichter. Am 4. Juni 1875 ist er nach schweren Leiden, die liebevolle Fürsorge erleichterte, gestorben.

Wie diesem idyllischen Leben äußerlich jeder Sturm erspart blieb, heftige Erschütterungen der ganzen Existenz, wie Vischer und Strauß sie durchzumachen hatten, fern blieben, so ist auch sein inneres Leben von allen heftigen Katastrophen verschont worden. Es lag nicht etwa daran, daß er mit kühler Vornehmheit oberhalb der Welt gethront hätte, wie etwa Wilhelm von Humboldt; er war weichherzig, ein frommer Christ, ein warmer Patriot, er lebte mit und in seinen Freunden, und herzliches Spiel mit Kindern war ihm unentbehrlicher Sonnenschein. Aber er gehörte zu jenen Naturen, in deren Nähe jede heftige Bewegung sich zu weicher Schönheit abtönt, deren innere Harmonie alles sich angleicht, was in ihren Lebenskreis kommt. Die Poesie, der er ganz und gar angehörte — denn bei allem spielenden Anschein war er ein so ernster Künstler wie nur je einer —, sie war für ihn nur ein Bestandteil einer allgemeineren Kunst: der Kunst, die Sehnsucht aller Dinge nach Schönheit zu erfüllen. „Ist denn Kunst", heißt es in seinem Roman, „etwas anderes, als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns

die Wirklichkeit versagt?“ Aber die „wir“, denen die Kunst erfüllen soll, was sie begehren, sind nicht bloß die Menschen: seiner naturfrommen Seele haben auch die Dinge begehrendes, forderndes Gefühl. Die Lampe, die Uhr, das Kinderspielzeug begehren sich mit einem schöngeformten Wort auszusprechen, und er thut ihnen ihren Willen; oder er gehorcht auch dem Drang, selbst anmutige Formen herauszubilden, er sitzt an der Drechselbank, dreht Vasen, gräbt in das Grabkreuz für Schillers Mutter, die auf dem Friedhof neben der seinen ruht, selbst die Inschrift ein. Diese gesunde Lust, das Formen und Bilden auch an greifbarem Stoff zu versuchen, lag wohl in der Zeit; so hat auch der große Philolog Fr. W. Ritschl (1806—1876) gedrechselt, und die Freude am kunstgewerblichen Treiben übte Mörikes Freund Schwind gern auch an Pfeifenköpfen und ähnlichen Entwürfen. Aber bei Mörike ist diese Liebhaberei kein Nebenwerk, wie denn überhaupt in seiner glücklichen Natur eins in das andere greift, ergänzend und helfend. Er ist überhaupt ein „Boßler“, wie man in Süddeutschland sagt, voll Freude am Herrichten kleiner Kunstwerke jeder Art; unerschöpflich ist er in Gelegenheitsgedichten, die jenen liebenswürdigen Charakter sorgfältig bedachter Zwecklosigkeit tragen, der weibliche Handarbeiten zu schmücken pflegt. Immer wieder muß man seine herrlichen Verse auf eine Lampe citieren, die seine eigene Art unvergleichlich charakterisieren:

Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dieselbe Gabe aber, aus jeder von anderen kaum beachteten Kleinigkeit ein Kunstwerk zu gestalten, selig in ihm selbst, verleiht auch den vollendeten Gedichten und größeren Schöpfungen Mörikes ihren Zauber. Er ist ein Lyriker von solcher Unmittelbarkeit, von so fleckenloser Schlichtheit, in jeder Linie ganz unter dem liebevollen Bann einer goldenen Notwendigkeit, so zart und so melodisch, daß hierin nur Eichendorff ihm verglichen werden kann. Von seinen Versen gilt Gottfrieds von Straßburg Lob der Verse Hartmanns von Aue: wie lauter und wie rein sind seine krystallenen Worte! sittig kommen sie an uns heran, schmiegen sich an uns und werden jedem offenen Sinn lieb. Und der Lyriker, der den Ton des Volksliedes traf wie kaum noch einer, der das „Verlassene Mägdlein“ schuf („Früh, wann die Hähne krähn“) und „Schön Rohtraut“, er ist zugleich ein

Meiſter der Erzählungskunſt wie jener Hartmann und wie Eichendorff, der Schöpfer der lyriſchen Novelle, in der Theodor Storm und Paul Heyſe den Spuren des von ihnen hochverehrten Meiſters folgten. Seine Novellen und vor allem jene unvergleichliche Perle „Mozart auf der Reiſe nach Prag“ (1856) zeigen eine nahe Verwandtſchaft mit den Erzählungen Eichendorffs; aber er iſt breiter, ſeine Behaglichkeit erinnert von fern an die altmodiſch-heimiſche Umſtändlichkeit der Erzählungen eines J. J. Engel, eines Zſchokke, nur daß das Zöpfchen ihn noch liebenswürdiger kleidet. Seine Ironie iſt etwas paſtoraler, pädagogiſcher, ſeine Zeichnung aber viel beſtimmter, ſeine Erfindung unendlich reicher als bei jenen Vorgängern. Anmutig dringt die Freude am Kunſtgewerbe auch in ſeine epiſchen Dichtungen: wie Gottfried Keller liebt er es, allerlei Wunder der Kleinkunſt zu beſchreiben. Behaglich iſt auch ſein Stil an ſolchen Stellen, die es irgend vertragen: will er Mozarts Reiſewagen beſchreiben, ſo baut er Sätze von ſo wohnlicher Schwerfälligkeit wie der alte Wagen ſelbſt. Völlig ſteht er auf dem Standpunkt der alten Erzähler, daß der Epiker über ſein Wiſſen niemandem Rechenſchaft ſchuldet: fällt ihm plötzlich etwas ein, ſo hat niemand zu fragen, woher er es hat; und er darf Arabesken einflechten, wo es ihm gefällt. Auf jener Fahrt Mozarts ereignet ſich ein kleines Unheil: ein Flacon mit koſtbarem Riechwaſſer iſt aufgegangen. Jeder neuere Erzähler, ſelbſt vor Spielhagens ſtrenger Schullehre, hätte erſt den ganzen Wagen nach der Urſache des plötzlich ſich verbreitenden Wohlgeruchs durchſuchen laſſen: Mörike vermeldet einfach, was geſchehen war. Woher es die Reiſenden erfahren, iſt ihre Sache.

Aber auch ſein großer Roman „Maler Nolten“ (1832), das erſte Werk, das von ihm erſchien, und das größte — 1838 folgten die Gedichte, 1839 Erzählungen, 1840 eine Blumenleſe fremder und vortrefflicher eigener Überſetzungen klaſſiſcher Poeſie, 1846 die „Idylle vom Bodenſee“ — auch dies höchſt merkwürdige Denkmal der ſchwäbiſch-klaſſiziſtiſchen Romantik beſitzt einen zauberhaften Reiz. Kunſtfehler hat es genug, und die liebenswürdigſten: der Dichter verweilt ſich in freundlicher Betrachtung ſeiner Lieblinge, erzählt und ſpielt ſeinen Figuren wie wirklichen Gäſten, wie ſeinen lieben Kindern Schattenſpiele und Dramen vor, die den Gang der Handlung am unrechten Ort aufhalten, begleitet die Sterbenden faſt zu predigerhaft wohlwollend auf ihren letzten Gang. Dennoch iſt der „Maler

Nolten“ ein köſtliches Geſchenk an alle, die Zeit haben zum Leſen. Eine gewiſſe pädagogiſche Tendenz durchwaltet auch dies Werk. Die reine Einfachheit ländlicher Naturen wird der Überfeinerung der Stadt- und Hofkreiſe in einer Weiſe gegenübergeſtellt, die an Goldſmiths „Vikar von Wakefield“ erinnert — kann ja doch auch Mr. Primroſe ſelbſt, der engliſche Landprediger, eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem Pfarrer von Kleverſulzbach nicht verleugnen.

In der Kompoſition und der Pſychologie ſteht der Roman denen der Epigonen nahe. Auch die Beimiſchung der „romantiſchen“ Elemente iſt in der Art „Wilhelm Meiſters“ und ſeiner Nachfolger gehalten: eine wahrſagende Zigeunerin ſpricht verhängnisvolle Worte, geheimnisvolle Verwandtſchaften greifen in das helle Leben düſter hinein, das Schauſpiel im Roman und die Geſpräche über Kunſt fehlen nicht. Und dennoch iſt es ein Werk, wie Eichendorff oder Immermann, wie Tieck ſelbſt es nie hätte ſchaffen können — auch wie es jetzt vorliegt, nachdem eine unvollendete Umarbeitung der erſten Faſſung bei großen Beſſerungen keine volle Einheitlichkeit herſtellen konnte. Die ungemeine Klarheit der zart gezeichneten Bilder (wie etwa der wundervollen Winterfahrt im erſten Teil), die melodiſche Abſtimmung der Figuren von der edlen Konſtanze bis zu der lieblichen Agnes und von dem ſchneidend ſcharfen Schauſpieler bis zu dem weichen Träumer Nolten — das hat bei ihnen nicht ſeinesgleichen. Gewiß iſt der Roman viel zu lyriſch und auch der Abſchluß mit dem Dreiklang Wahnſinn, Blindheit und Verzweiflung iſt mehr dem Bedürfnis nach einem muſikaliſch ſtark wirkenden Schlußaccord entſprungen als der Anlage der Handlung und der Charaktere. Aber — wir leben hier eben nicht in unſerer Welt. Trotz aller kräftigen Einzelbeobachtung, trotz allen ſogar realiſtiſchen Details ſelbſt in den phantaſtiſchen Märchen bleibt Mörikes Welt immer eine lyriſche, in der eigene Geſetze gelten, muſikaliſche möchte ich ſagen, die ſtärker ſind als Pſychologie und epiſche Logik. Denn Mörike iſt in letztem Grunde ein mythologiſcher Dichter. Hierin liegt die Eigenart wie ſeiner Epik ſo ſeiner Lyrik. Ganz einzig ſteht er hierin — trotz Lenau — in ſeiner Zeit, und nur den Engländer Keats (1795—1820) mag man ihm vergleichen. Keats teilt mit unſerem ſchwäbiſchen Hellenen die doppelte Begeiſterung für national-volkstümliche Sage und für antike Formenſtrenge. Sein berühmtes Gedicht auf eine griechiſche Urne bildet zu Mörikes Strophe auf eine Lampe das Gegenſtück; und ganz und gar hätte

Mörike die Worte wiederholen können, die Keats beim Betrachten der muſizierenden Figuren auf einer Urne ſpricht: „Süß ſind Melodien, die wir hören, ſüßer, die wir nicht vernehmen.“

Denn hier gerade liegt Mörikes wunderbarſte Kraft: Melodien zu hören, die wir nicht vernehmen, Bewegungen zu ſehen, die in den ſtillen Gliedern ſchlummern. Er ſieht auf der Ecke einer Landkarte einen Baum und ein paar Figuren gezeichnet — und die Äſte werden lebendig und die Figuren feiern ein Feſt. So entſtand den alten Völkern die ganze Fülle der Elfen und Nixen und anderer Elementargeiſter. Und ganz unerſchöpflich iſt er in der ſo recht mythologiſchen Kunſt, die Bewegungen ſogar der vom Ton bewegten Luft uns ſichtbar zu machen. Er führt Th. Storm an die Wiege des ſchlafenden Töchterleins und deutet auf zwei Rotkehlchen, die im Bauer vor dem Fenſter ſtanden: „Richtige Gold- und Silberfäde ziehe ſie heraus; ſie ſinge ſo leiſe, ſie wolle das Kind nit wecke.“ Mörike lebte ganz in der Muſik, vor allem in ihrer häuslichen Übung, auch hierin ein rechter Nachfahr Martin Luthers, von dem er mütterlicherſeits abſtammte; ſein Liebling war, wie man wohl begreift, Mozart, während all die Stürmer, Lenau wie die Gräfin Hahn, für Beethoven ſchwärmten. Und wie die Alten eine unhörbare Harmonie der Sphären träumten, ſo dichtet er Muſik in alle Natur hinein. So ward den Alten die dumpfe Waldesſtille zum hörbaren Lachen des Pan. Auch hier gilt für ihn das Wort, das er zu ſeinem Maler Nolten ſprechen läßt:

> Wie gern erkannte ich es an, daß deiner Kunſt von ſeiten der Romantik, die dir nun einmal im Blute ſitzt, kein Schaden erwachſe. Du haſt ein für allemal die Blume der Alten rein vom ſchönſchlanken Stengel abgepflückt, ſie blüht dir unverwelklich am Buſen und miſcht ihren ſtärkenden Geruch in deine Phantaſie; du magſt nun ſchaffen, was du willſt, nichts Ungeſundes, nichts Verzwicktes wird von dir aufgehen.

Das Grauſige ſcheut auch er nicht, ſo in der düſtern Erzählung „Lucie Gelmeroth“, die doch verſöhnlich ſchließt wie das unheimliche Märchen „Die Hand der Jezerte“. Aber lieber noch ſchafft ſein Geiſt, wie der des Volkes, heiter ſpielende Sagen und Märchen von harmloſen Dämonen, von böſen Fiſchern und dummen Rieſen. Er führte dieſe Geſtalten gern in das wirkliche Leben ein, erzählte von dem pedantiſch-philiſtröſen „Herrn Sicherè“ Anekdoten wie von lebenden Perſonen, und deſſen Umwandlung in den rieſenhaften Sichern Mann bildet eine zweite mythologiſche

Schicht über der ersten. Nie aber läßt er wie Brentano seiner Phantasie die Zügel schießen; die Gestalten bleiben klar, möglich im mythologischen Sinne, lebendig. Denn auch hier übte er die Gabe des Maßes, die das schöne Gebet preist:

Wolleſt mit Freuden
Und wolleſt mit Leiden
Mich nicht überſchütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Beſcheiden.

Ein Mann des Maßes und des Beſcheidens iſt auch Adalbert Stifter (1805—1868). Aber er war kein Sonntagskind wie Eduard Mörike; ihm ergänzten ſich die Dinge nicht zu poetiſcher Vollkommenheit. Stifter erblickt nur, was wir alle ſehen. Er ſieht es klarer, zeichnet es beſtimmter ab; doch er bleibt Proſaiker. Er iſt ein Meiſter der Beſchreibung; zu beſeelen weiß er nicht.

Stifter iſt durchaus eine Schulmeiſternatur. Den Sohn des Leinwebers und Flachshändlers zu Oberplan im Böhmerwald trieb frühzeitig die Natur zum Lernen, zum Sammeln und Ordnen; daß er aber dennoch nicht, wie etwa Goethe, zum Forſcher berufen war, zeigt ſich in der frühen Neigung, auszuſuchen: glänzende Steine trägt er zuſammen, nicht Steine jeder Art. So bleibt es bei Stifter: er verehrt und bewundert die Natur — aber mit Auswahl. Er wird nie intim mit der Natur, ſo viel er ſich auch mit ihr beſchäftigt; und ebenſo bleibt ſie ihm gegenüber reſerviert. Die geheimſten Reize zeigt ſie wohl den Augen Mörikes, den glühenden Sinnen Annettens — ihm doch immer nur die Oberfläche. Die prüft und beſchreibt er dann aufs ſorgfältigſte. Er geht durch den Böhmerwald, den einzigen Forſt Europas, der noch Stücke von echtem „Urwald" aufweiſt, doch mehr mit den Blicken des inſpizierenden Schulrats, als mit Goethes anbetender oder Anaſtaſius Grüns jubelnder Naturfrömmigkeit; dann ruft er einen Baumſtamm auf, einen Bergkryſtall, einen Thalwinkel und überhört ſie genau, und nichts darf ausgelaſſen werden. Mit den Jahren ſteigert ſich die Pedanterie. Er blieb in ſeinem Beruf: erſt Hauslehrer in Wiener Adelsfamilien, ſpäter (1850) Schulrat. Seine Frau war ihm in liebender Verehrung unbedingt ergeben; Kinder beſaß er nicht, und eine Pflegetochter verlor er durch Selbſtmord: vielleicht hatte doch die liebevolle Strenge des Adoptivvaters den unerklärten Schritt beſchleunigt. Sein Verleger hängt mit bewundernder

Freundſchaft an ihm; das erſte Werk, die „Studien“ (1844—1850), hat ſofort großen Erfolg, den die „Bunten Steine“ (1853) teilen. Was wunder, daß der von früh auf einſeitig beanlagte Mann immer ſtärker ſeine Eigenarten ausbildete? Seine Art, das Geſpräch für ſich allein zu monopoliſieren, war zuletzt ſo bekannt wie die geſellſchaftlichen Monologe ſeines Gegenparts Hebbel; die unleidliche Breite, mit der er Bekannten einen neuen Schreibtiſch beſchrieb, machte ihn aber faſt gefürchtet, während Hebbels Regen von Aphorismen geſucht ward. Er ſchreibt dann in ſeinen letzten Werken, dem „Nachſommer“ (1857) und dem „Witiko“ (1864—67), wie ein Lehrer, der Schülern diktiert und ſie dabei gleichzeitig an Geduld gewöhnen will: „Witiko ging einige Male in dem Gemache hin und wieder. Dann ſetzte er ſich auf einen Stuhl. Dann trat er an das Fenſter und ſah auf den Ort hinab.“ Haben wir da nicht den Meiſter Anton in Hebbels „Maria Magdalena“ leibhaftig vor uns, für den das Gebot: „Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten“ in einer Reihe ſteht mit: „Du ſollſt Gott fürchten und lieben“? Die gleiche Unfähigkeit, vielmehr die gleiche trotzige Abſicht, Wichtig und Unwichtig nicht zu ſcheiden, beherrſcht Stifters Weltanſchauung und ſeinen Stil; und macht er einmal einen Unterſchied, ſo geſchieht es zu Ungunſten des Wichtigen. Er macht ſich daraus ſogar mit den Jahren eine Theorie zurecht. Hebbel hatte ihn als Blumen- und Käfermaler verſpottet. Darauf antwortet Stifter mit einer heftigen Entgegnung. Sie bringt ſeine Kunſtlehre nicht ganz, aber einen wichtigen Teil:

> Das Wehen der Luft, das Rieſeln des Waſſers, das Wachſen des Getreides, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Geſtirne halte ich für groß. Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuſer ſpaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerſpeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verſchüttet, halte ich nicht für größer als obige Erſcheinungen, ja ich halte ſie für kleiner, weil ſie nur Wirkungen viel höherer Geſetze ſind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und ſind die Ergebniſſe einſeitiger Urſachen . . . Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung ſeiner ſelbſt, Verſtandesgemäßheit, Wirkſamkeit in ſeinem Kreiſe, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heitern, gelaſſenen Sterben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündenden Geiſt, der nach Thätigkeit ſtrebt, umreißt, ändert, zerſtört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, ſondern für kleiner. Wenn wir die

Menſchheit in der Geſchichte wie einen ruhigen Silberſtrom einem großen ewigen Ziele entgegengehen ſehen, ſo empfinden wir das Erhabene, das vorzugsweiſe Epiſche. Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragiſche und Epiſche wirken, wie ausgezeichnete Hebel ſie auch in der Kunſt ſind, ſo ſind es hauptſächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menſchen, in denen dieſes Geſetz am ſicherſten als Schwerpunkt liegt, weil dieſe Handlungen die dauernden, die gründenden ſind, gleichſam die Millionen Wurzelfaſern des Baumes des Lebens.

Er kommt wiederholt auf dies Glaubensbekenntnis zurück. Der „Nachſommer", ein pädagogiſcher Roman, der die Erziehung eines Jünglings am Anblick ſpäten, ſtillen Altersglückes ſchildert, iſt ganz dieſer Idee gewidmet. Hier ſagt denn auch der Zögling: „Großes iſt mir klein, Kleines iſt mir groß." Mehr noch als Grillparzer und Annette wird dadurch Stifter, recht ein „Fanatiker der Ruhe", zum typiſchen Vertreter jener müden, weltſcheuen Lebensauffaſſung der Reſtaurationszeit. Er haßt das Große, weil es zu laut iſt, weil jede ſtarke Erſchütterung ihm die „Unſchuld der Dinge" verdirbt; denn gerade in der ſtillen Gleichmäßigkeit der Erſcheinungen liegt für ihn der Zauber. Den bewundert er mit der ganzen Begeiſterung ſeiner Zeit für die Schönheit des Lebens: „Es liegt im menſchlichen Geſchlechte das wundervolle Ding der Schönheit. Wir alle ſind gezogen von der Süßigkeit der Erſcheinung und können nicht immer ſagen, wo das Holde liegt. Es liegt im Weltall, es iſt in einem Auge . . ."

Wenn nun aber Stifter trotz ſeiner ſehr angreifbaren Welt- und Kunſtanſchauung, trotz ſeiner Pedanterie und Kleinlichkeit einer der wenigen großen Proſaiker Deutſchlands ward, die ſogar der ſtrenge Richter Nietzſche anerkannte, ſo liegt das an dem tiefen Ernſt, mit dem er dieſe Anſchauungen durchführte. Die Kunſt war ihm höher als alle Welthändel, neben der Religion das Höchſte, und ihrer Würde und Größe gegenüber waren ihm die politiſchen Kämpfe nur „thörichte Raufhändel". Dieſer ſchroffe Gegenſatz wider die Tendenzdichtung ſeiner Zeit erforderte aber nicht bloß die ganze Tapferkeit einer in ſich beruhenden Perſönlichkeit, ſondern auch eine gewiſſenhafte Schulung des eigenen Weſens. Stifter war ſelbſt heftig und eitel; er war ein leidenſchaftlicher Patriot, den Königgrätz vernichtete, ein entſchiedener altliberaler Politiker, den die Revolution von 1848 aufs tiefſte erſchütterte. Dennoch hat er ſich von der Nachahmung Jean Pauls zu einem ernſten und ſtrengen Stil

durchgearbeitet, deſſen peinliche Reinlichkeit doch nirgends die blaſſe Farbloſigkeit von Varnhagens Muſterdeutſch aufweiſt. Wo er Situationen ſchildert, die ſeiner Sympathie Raum gewähren, da fügt ſeine Rede ſich den ſanften Rhythmen, die er durch die Welt tönen läßt, und ſanft, ſicher, beruhigend ſchreiten ſeine Sätze einher, leiſe, aber feſt. Und wie Mörike die Schwingungen der Tonwelle anſchaulich macht, ſo konnte man Stifter nachrühmen, er habe die Stille darzuſtellen gewußt. „Es giebt eine Stille, in der man meint, man müſſe die einzelnen Minuten hören, wie ſie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen.“ „Er hat dieſe Stille gehört,“ ſagt ſein Biograph, „wie Goethe die Finſternis geſehen hat, die mit hundert ſchwarzen Augen aus dem Geſträuch ſah.“ Die Stille auch der Seele. Die zarten Regungen einer in ſcheinbar völligem Gleichgewicht befindlichen Seele ſchildert kein Meiſter moderner Seelenmikroſkopie, wie ſie der Autor der „Studien“ ſchildert. Jene berühmte Erzählung von den im Schneefall leiſe weitergehenden Kindern hat ihresgleichen nicht; wie das Mädchen dem führenden Bruder vertraut und jeden leiſen Zweifel treuherzig beruhigt, wie der Bruder ſelbſt ſich tröſtet — es iſt Kleinkunſt, aber iſt doch große Kunſt. Und auf welche Beobachtungsgabe ſtützt ſich dieſe Schilderung! Stifter ſieht auf einem Spaziergang ein Kinderpaar — gleich beſitzt er das Bild ſo ſicher, daß er es in einen „blauen Eisdom“, in eine Gletſcherhöhle (im „Bergkryſtall“) hineinſetzen kann, wie man lebendige Menſchen von einem Platz auf den anderen trägt. Oder die tiefe, ſtille Erſchütterung, mit der der Oberſt in der „Mappe meines Urgroßvaters“ den Tod ſeiner Frau erzählt — man vergißt das nicht; als hätte man es erlebt, haftet es in der Erinnerung. Und noch in den beiden Romanen begegnen Abzeichnungen, ſo klar und rein wie in der Ferne bei hellem, wolkenloſem Himmel erblickte Umriſſe. Aber freilich — die Ferne bleibt. Er ergreift, aber er erſchüttert nicht. Die ſtarken Bewegungen, die er haßte, fehlen auch in der Wirkung ſeiner Schriften. Stifters Schriften ſind der wehmütig-leiſe Abſchiedsgruß einer ſchon halb erſtorbenen Zeit.

Mit Stifter vielfach verwandt, aber ein kleinerer Meiſter — und eine liebenswürdigere Natur ſteht Ernſt v. Feuchtersleben (1806—1849) als letzter auf der Seite derer, die die unpolitiſche, antipolitiſche Litteratur verteidigten. Als Dichter hat er nicht viel zu bedeuten, wenn es ihm auch gelang, mit ſeinem frommen Reſi-

gnationslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ sich in das Herz seines Volkes tief hineinzusingen. Aber als Populärphilosoph und Volkserzieher hat der Verfasser der rein, klar und freundlich geschriebenen „Diätetik der Seele“ (1838) ungeheuer gewirkt. Tausenden ist dies Buch ein Heilmittel geworden. Es kann auch heute noch gute Dienste thun gegen die Verweichlichung des Empfindungslebens, gegen den Kultus der eigenen Schwächen, gegen die billige Hypochondrie mancher Modernsten.

Auf dem Fuße folgt ihm ein Dichter, der der Hypochondrie auf politischem Boden so tapfer den Krieg erklärte, wie Feuchtersleben der des Einzelnen. Darin beruht die Bedeutung des ritterlichen Freiheitsdichters. Anastasius Grün ist der Übergang von der unpolitischen Dichtung zu den neuen Freiheitsängern.

Anton Alexander Graf v. Auersperg (1806—1876) gehört einem der vornehmsten Adelsgeschlechter Österreichs an und demjenigen, das im Gegensatze zu den feudalen Schwarzenberg und den romantischen Liechtenstein den liberaleren Geist des aufgeklärten Adels vertrat. Ein Vorfahr hatte in der Zeit der Gegenreformation die Protestanten in Krain beschützt, ein anderer war in der klassischen Zeit schon als Dichter aufgetreten. Traditionell war aber die Kampfeslust dieses Geschlechts von Türkenbesiegern, die neben den Starhemberg und Khevenhüller den Schwertadel vertraten gegenüber dem eleganten Hofadel der Dietrichstein und Metternich. Anastasius Grün war ein würdiger Sohn dieses Hauses; ist er als Dichter nicht neben Heinrich v. Kleist zu stellen — als Persönlichkeit repräsentiert er den österreichischen Adel so glänzend wie dieser den preußischen. Denn eine wirkliche Persönlichkeit ist er gewesen. Blieb er der Prosa, dem starken Kampfesorgan der Zeit, ganz fremd, und haben seine Gedichte wie seine Reime immer etwas Weiches, ja Weichliches — es barg sich darunter doch ein starker Charakter. Das sind seine Lieblinge, die weiches Gefühl und derbe Faust vereinigen: Kaiser Max und sein Fürstenberger, Rithart im „Pfaff vom Kahlenberg“; und so hat er auch selbst für seinen Grabstein die Anerkennung gefordert, daß er Feinde besaß und besitzen wollte. Schildert er eine Schlacht, so erscheint sein „Malplaquet“ (im „Prinz Eugen“) neben Scherenbergs „Leuthen“ und „Waterloo“ freilich blaß wie ein Adrian van der Werff neben einem Rubens, wie Fürst Schwarzenberg, der Sieger von Leipzig, neben Blücher; aber trat er selbst in den Kampf, so stellte sich

ſeine berühmte Rede gegen das Konkordat zu den Großthaten parlamentariſcher Beredſamkeit. War er ein Ariſtokrat im vornehmſten Sinne des Wortes, verbindlich in ſeinen Umgangsformen, läſſig in ſeiner dichteriſchen Arbeit, etwas zu elegant in der Formgebung, ſo war er doch ein Volksmann in der edelſten Bedeutung in ſeinem ganzen Fühlen und Wirken. Und eine ſiegreiche Selbſterziehung offenbart ſich auch in ſeinen Werken. Der Graf hatte (1830) „Blätter der Liebe“ veröffentlicht, gefällige Dilettantenarbeit, in die allerlei Schmuck an Bildern, Vergleichen, Pointen, Spielereien eingeſtickt war. Grillparzer durfte ſagen, was, gemildert, freilich fortdauernde Geltung behielt: zu bildern verſtehe Auersperg, zu bilden nicht. Da folgte, noch im gleichen Jahr, der Romanzenkranz vom Kaiſer Max: „Der letzte Ritter“. Geſtaltungskraft bewies der Dichter auch hier nicht, aber es zeigte ſich doch das Streben, zu größeren Bildern zu gelangen, eine lebensfrohe und thatkräftige Zeit der unſern zum Spiegelbilde vorzuführen. Und Nebenfiguren werden auch deutlich genug hier gezeichnet, der aufrühreriſche Schuſter etwa: „Er ſprach im Rat am lautſten und machte ſchlechte Schuh.“ Dabei iſt es freilich bei Anaſtaſius Grün immer geblieben: das Nebenwerk war ihm immer Hauptſache. Oder, richtiger geſagt, ſeiner umfaſſenden Liebe zu den Dingen gelang es nie, die Nebenſache zurückzuſchieben. Nie iſt die Freude am Sein weiter getrieben worden als bei dieſem Erzoptimiſten, der noch Bettinen darin übertrifft. Man kann auf ihn anwenden, was Feuchtersleben von einem anderen Dichter ſagt: „Das Gefühl für die Schönheit der Welt war ſeine eigentliche Muſe.“ Wohin er blickt, da lockt es ihn zu Reim und Bild. Die lebensfrohen Regenten Kaiſer Max und Otto von Öſterreich, die Deſpotie Metternichs, die Verſunkenheit des (damals ja noch öſterreichiſchen) Venedig — alles möchte er erzählen, nur um die Buchſtaben mit farbigen Ranken und geiſtreichen Arabesken ausſchmücken zu können wie ein Miniator des Mittelalters. Am liebſten aber bewegt er ſich in der hohen freien Luft der Berge. Er durfte von den Volksſcenen ſeines „Pfaffen vom Kahlenberg“ (1850) ſagen, was er dem aus dem Engliſchen überſetzten Balladencyklus „Robin Hood“ (1864) nachrühmt: „Dieſes Wald- und Jagdleben hat nichts gemein mit der weichlichen Kunſtblumenpoeſie modernſter Waldſeligkeit.“ „Bäume, Wieſen, Bach und Hain, Und blauen Himmel und Sonnenſchein —“, die giebt er uns in voller Friſche.

Und Frische ist es auch, was seinem Hauptwerk den Erfolg sicherte den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ (1831), denen dann als zweite politische Gedichtsammlung das schwächere „Schutt“ (1836) folgte. Als „Anastasius Grün“ erstand der gräfliche Dichter auf, „nachdem der wahre Name der damaligen Censurverhältnisse halber nicht wagen konnte, mit einiger Aussicht auf ungestörte Wirksamkeit litterarisch aufzutreten“. Der Name deutet gleich die sichere Hoffnung an, daß aus all den Ruinen, die der Spaziergänger betrachtet, neues Leben aufblühen werde, daß „unseres Daseins Blüte sich in einem neuen Geschlecht jüngen werde“. Und es bedeutete schon eine Verjüngung, wie er auftrat, wie er (um mit Freiligrath zu reden) „in die Stickluft jener Tage dieses Büchleins kecken Schuß“ hineinfeuerte. In feurig dahinrollenden Versen wurden da Metternich und die Jesuiten abkonterfeit, Maria Theresia und Erzherzog Karl heraufbeschworen, der Censor leidenschaftlich apostrophiert und zum Schluß in freudig-vertrauensvoller Anrede der Kaiser selbst. Und „Schutt“ schildert ingrimmig die Leiden der politischen Märtyrer, kontrastiert in kunstvoll verschlungenen Bildern den Verfall des vom Vesuv der Despotie überschütteten Italiens mit dem Aufblühen des freien Amerika und verheißt ein von Krieg und Religionsformeln befreites Osterfest der Zukunft. Die Technik ist einfach: rasch schreibt der Dichter hin, was er erblickt, deutet es allegorisch aus, stellt scharfe Kontraste daneben und schließt mit einem Aufruf. Aber er hat wirklich geschaut: er „bildert“ geistreich (sein Vergleich von Rhein und Donau mit ein paar Bauernkindern erinnert fast an Hebel, die Schilderung der „Dirne Flandern“ an Lenau), er kontrastiert wirksam — und vor allem, er apostrophiert mit einer ans Herz greifenden Treue der Überzeugung. So blieb er von jenen beiden Büchern an, ohne die Herwegh, Freiligrath und ihre Genossen undenkbar wären, bis zu der späten letzten Sammlung „Auf der Veranda“, deren Korrekturbogen auf dem Bett des Sterbenden lagen; der jubelnde Zuruf, der den siebzigsten Geburtstag des tapferen Verfechters von Freiheit und Liebe feierte, hatte seine schwachen Nerven zu stark erschüttert.

Anastasius Grün bildet die Brücke zum Jungen Deutschland. Aber er selbst gehört noch nicht dazu. Er ist noch zu frisch, zu naiv, zu ästhetisch gerichtet, um ganz in der Tendenz aufzugehen. Die Tendenz aber ist die Seele des Jungen Deutschlands; und zwar in politischer Hinsicht die liberale, in ethischer die individualistische

Tendenz. Beides geht ja Hand in Hand: um Befreiung von allen Zwingfeſſeln handelt es ſich hier und da. Aber die Romantik zeigte doch, daß beides nicht durchaus vereint ſein muß: Individualiſten durch und durch waren ihre Jünger doch, wenn ſie Politik trieben, faſt ausnahmslos konſervativ, ja reaktionär: Fr. Schlegel und Adam Müller, Görres und Eichendorff. Das macht, ſie haßten die „Zeit“ ſelbſt, die Gegenwart; die bloße Exiſtenz einer Anzahl beeinfluſſender, beengender Stimmungen war ihrer individualiſtiſchen Nervoſität ſchon ein Greuel. Anders jetzt. Dieſe Gruppe, die der Romantik ſonſt ſo nah ſteht und wie dieſe dem „Sturm und Drang“ innerlichſt verwandt iſt, liebt die „Zeit“, liebt Gegenwart, Zeitgeiſt, Bewegung des Lebens. Der ſtarke Atem eines liberalen Begehrens iſt ihnen Lebenshauch der Poeſie, wie den Romantikern die unbeengte Einſamkeit poetiſcher Stimmung. Daher ſind ſie alle Politiker. Daher iſt unter ihnen aber auch nicht *ein* großer Künſtler. Die beiden älteren Meiſter, mit denen die äſthetiſche Blindheit und politiſche Unklugheit ihrer Feinde ſie zuſammenſchmiedete, Heine und Börne, waren, jeder in ſeiner Art, Virtuoſen der Stimmung; nur daß Börne *eine* Stimmung ſein Leben hindurch feſthielt: die aufgeregte Verſchwörerſtimmung eines Verrina, während Heine ſich jedem Hauch der Luft lieh. Stimmung giebt es nicht im Jungen Deutſchland, und auf lange Zeit iſt ſie verbannt. Laut, in ſchneidenden Umriſſen, in greller Tageshelle geben ſich die Gedanken. Die keuſche Stille fehlt, in der die beſten Werke des Künſtlers reifen. Tendenz tritt an ihre Stelle, und Tendenz heißt Abſicht. Nichts Unwillkürliches, nichts, das gegen des Autors Willen heimlich ſich verrichte. Jeder hat ein Programm, und ſieht fortwährend in dieſem revolutionären Regelbuch, das doch aber immer ein Regelbuch bleibt, nach, ob er ihm auch treu bleibe. Jeder iſt ſein eigener „Merker“ und korrigiert ſich die Fehler gegen liberale Orthodoxie oder moderne Äſthetik fein beckmeſſeriſch fort.

Aber — die Tendenz, die ſie haben, durfte wohl eine müßige Poetenſtimmung aufwiegen. Die Zeit war danach angethan, nur noch im Kampf, im klaren, zielbewußten Kampf Lebensluſt zu vergönnen. Und vor allem: ehrlich war ſie durch und durch, und ehrlich war der Kampf gemeint.

Schon dieſe Gemeinſchaft eines ehrlichen Kampfes giebt dem „Jungen Deutſchland“ die Geſchloſſenheit einer litterariſchen Partei. Im Jahre 1834 widmete Ludwig Wienbarg ſeine „Äſthetiſchen Feld-

züge", das Programmbuch der Schule, „dem jungen Deutschland"; am 10. Dezember 1835 verbot auf den Antrag des österreichischen Präsidialgesandten, Grafen Münch-Bellinghausen, aber auf Veranlassung vor allem der preußischen Regierung, der Bundesrat die „Schriften aus der unter dem Namen des ‚jungen Deutschlands' bekannten litterarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören"; Ludwig Börne und der später gewöhnlich mitgezählte Gustav Kühne waren nicht genannt. Diesem ungeheuerlichen Beschluß diente eine Denunziation Wolfgang Menzels als direkter Anlaß; eine Denunziation, denn das bleibt trotz Treitschkes unbegreiflicher Abwehr der einzig passende Ausdruck. Der Leiter des „Litteraturblattes", der Börne verehrt und Gutzkow begünstigt hatte, fühlte sich durch einen journalistischen Plan des letzteren bedroht; daraufhin gab er seinem gewiß wirklich gefühlten Zorn über die neue Richtung den unverzeihlichen Ausdruck einer direkt an die Behörden gerichteten Aufforderung zur Unterdrückung und verschlimmerte sein Unrecht durch unanständige Verleumdungen: Sittenlosigkeit, Anarchismus, Vernichtung des Christentums seien die Tendenz, unpatriotische Französelei die Manier der Schule. Der orthodoxe Zionswächter Hengstenberg hatte ihm mit leidenschaftlichen, aber ehrlich geschriebenen Artikeln gegen Heine und Wienbarg vorgearbeitet; der Umstand, daß sich eine politische Vereinigung revolutionärer Natur ebenfalls das „Junge Deutschland" nannte (wie es gleichzeitig eine „Giovine Italia" unter Mazzinis Führung gab), half beim Bundesrat nach, obwohl die beiden Namensvettern miteinander so wenig zu thun hatten wie etwa des russischen Revolutionspublizisten Herzen Zeitung „Die Glocke" mit Schillers didaktisch-lyrischem Gedicht. Die Maßregel war unverantwortlich; aber vom Standpunkt des Bundesrates aus war sie begreiflich. Denn allerdings verband eine ihm verhaßte Tendenz alle jene Autoren; nur daß sein Schritt diese Tendenz und die Wirkung ihrer Propheten noch erhöhte.

Revolutionäre waren sie freilich; aber auf litterarischem, auf ästhetischem Gebiet. Das Gefühl, daß es anders werden müsse, durchdrang sie alle. Lebhaft gab dem Wienbarg in seinem feurigen Vortragscyklus Ausdruck: die neue Ästhetik, sagte er, sei „das leise ästhetische Gefühl, das im Schoß der Zeit sich regt, das prophetische Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung". Nachdrücklich

erklärt er „das Proteſtieren gegen die Hiſtorie“ für die große Erbſchaft, die Luther uns übermacht habe: den Gegenſatz gegen Savignys und Hegels Legitimierung jedes nun einmal geſchichtlich gewordenen Mißſtandes. Gleich kräftig verabſcheut Mundt das „Schöngeiſtige“, die Anerkennung jeder in geiſtreiche oder elegante Form gebrachten Inhaltsloſigkeit. Ein neues Ideal der Schönheit ſtellen ſie auf: das Schöne, erklärt Mundt, der Kritiker der Schule, indem er Wienbarg, ihren Äſthetiker, kommentiert, das Schöne ſei dasjenige, „das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanſchauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmoniſch iſt“. So ſtark betonen ſie, die man unpatriotiſch ſchalt, die nationale Grundlage! Und wie breit und kräftig faſſen ſie ſie auf! Nicht bloß die Anſchauung der Gebildeten — das Leben des Volkes ſoll Grundlage der neuen Dichtung werden. Ein neues Ideal des Lebens ſtellt Wienbarg auf. „Es fehlt uns nicht an Philoſophie, wenigſtens nicht an Philoſophen, es fehlt uns nicht an Gelehrſamkeit — es fehlt uns an einem gemeinſamen Mittelpunkt der Bildung, und Urſache deſſen: es fehlt uns an gemeinſamem Leben.“ „Wir haben uns herausſtudiert aus dem Leben, wir müſſen uns wieder hineinleben. So gründlich, wie wir ſtudieren, ſo gründlich wollen wir leben.“ „Das Leben iſt des Lebens höchſter Zweck.“ „Die Kunſt, ſein eigenes Leben zu geſtalten und ihm eine würdige, zeitentſprechende Form zu geben“ iſt ihm die ſchönſte und edelſte aller Künſte. Und von dieſer Lebenskunſt erhofft er jene ſchönere Zukunft, jene dritte Kirche, wie es Heine, jenes dritte Reich, wie es Ibſen nennt: „Über unſerer Aſche wird ſich ein neues europäiſches Griechentum erheben, angemeſſen dem geiſtigen Fortſchritt, den das Chriſtentum vorbereitet hat.“

Hier liegt die Stärke des Jungen Deutſchlands. Heller und überzeugter hat ſeit den Tagen der Renaiſſance niemand das „Alles iſt Euer!“ gepredigt. Die ganze Welt ſollte wieder dem Menſchen gehören, ſollte wieder der Schönheit erobert werden. Deshalb betonen ſie neben der Poeſie ſo ſtark die Proſa: „Ob in Verſen, oder in Proſa — das iſt gleichgültig. Poeſie iſt alles, was aus der innerſten Natur der Menſchheit dringt, und es ſcheint faſt, als ob Deutſchland namentlich ſeine größeren Dichter gegenwärtig unter den Proſaiſten zählt.“ Und hierher gehört denn auch, was ihnen am meiſten verdacht wurde: die berüchtigte Formel von der „Emanzipation des Fleiſches“. Mundt drückt es mit dieſen geſchmackloſen

Worten aus; Gutzkow setzt es plump und taktlos in die Handlung seiner „Wally“ um; gemeint ist doch nur, was Wienbarg „das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus“ nennt. Jene Sehnsucht nach dem Leben, jene Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen, die wir bei Ranke und Büchner, bei Mörike und Stifter trafen, diktiert ihnen die Worte. Sie sind „lüstern auf alles, was Leben heißt“, vom Sumpfblümchen bis zum Jubelschrei der Volksfeste. „Deutschland war bisher nur die Universität von Europa, das Volk ein antiquarisches, ausgestrichen aus der Liste der Lebendigen und geschichtlich Fortstrebenden ... Die Deutschen waren nur Zuschauer im Theater der Welt, aber hatten selbst weder Bühne noch Spieler.“ Das soll aufhören. Die Bücher sollen, wie Hölderlin es forderte, leben. Deutschland soll es lernen, zu handeln, und soll greifen auf manches Königs Tisch mit seiner freien Hand. Und diese Männer, die Realpolitik forderten dreißig Jahre vor Bismarck, die selbst die Weltlitteratur ausdrücklich zurückweisen zu Gunsten einer nationalen Dichtung — die durfte man als Vaterlandsfeinde verleumden!

Sie scheuten keine Konsequenz ihrer Lehre; sie erklärten auch Goethe für „überwunden“, weil sein Ideal das ihre nicht mehr war. Mit heller Stimme rief Wienbarg seinen Ruf in die Welt, Theodor Mundt erläuterte ihn, Gutzkow machte ihn in scharfgeprägten Sätzen zum Gemeingut. Diese Thesen schlug der führende Geist des Jungen Deutschlands an die Kirchenthür; waren sie wirklich Bekenntnisse eines Kirchenschänders, Staatsfeindes und Vaterlandsverräters? Aber revolutionär waren sie, wir wiederholen es, im Sinne der noch immer herrschenden Kunstlehre. Sie predigten den Individualismus und sahen die Tendenz als eine Notwendigkeit an. Diese Lehren machten Gutzkow auf ein Menschenalter zum Despoten der deutschen Litteratur. Seit Gottsched hat kein Schriftsteller solche Macht unter den Litteraten besessen wie er. Sein Lehrer Wolfgang Menzel und sein Schüler Karl Frenzel blieben die Autoritäten enger Kreise. Kritiker von der Bedeutung eines Vischer oder Hebbel drangen gar über den Umkreis der Höchstgebildeten nicht heraus. Mit Gutzkow dagegen mußte etwa von 1840—1870 jeder Schriftsteller von Ruf sich auseinandersetzen, denn unumschränkter als Goethe oder Lessing verteilte er die Diplome des allgemeinen Ansehens. Rührig, rastlos, rücksichtslos, wußte er für den ersten Schriftsteller Deutschlands zu gelten. Heut ist er eine Berühmtheit unter Litterar-

hiſtorikern. Und doch hat er wirkliche Verdienſte gehabt; aber die maßloſe Ausnutzung ſeiner Kräfte hat ihn und ſeine Wirkung vorzeitig erſchöpft.

Im Grunde beſchränkt ſich die litterariſche Leiſtung der Schule auf ſeine Schriften und auf Laubes freilich nicht gering zu ſchätzende dramaturgiſche Thätigkeit. Ludolf Wienbarg (1802—1872), der Sohn eines Schmiedes aus Altona, iſt die hellſte Erſcheinung unter ihnen: ein friſcher fröhlicher Redner, deſſen Kieler Vorleſungen, die „Äſthetiſchen Feldzüge“ (1834), wir ſchon in ihrer programmatiſchen Bedeutung kennen gelernt haben. Sein eifriges politiſches Intereſſe hat er 1848 auch als Freiwilliger in Schleswig-Holſtein bethätigt wie in zahlreichen Fehdeſchriften. Dem leidenſchaftlichen Vorfechter der politiſchen Einheit Deutſchlands war ſelbſt der Dialekt ſeiner Heimat, wenn er ſich zur plattdeutſchen Schriftſprache erheben wollte, ein partikulariſtiſcher Störenfried. So, gerade und ſtark, iſt er immer vorgegangen, ein ſympathiſcher Feldprediger; aber als Schriftſteller hat er keine Spuren hinterlaſſen.

Auch Theodor Mundt (1808—1861) aus Potsdam iſt als Äſthetiker und Kritiker wichtig, nicht als Dichter. Seine „Kritiſchen Wälder“ (1833) ſind faſt nur als Symptom der Zeitſtimmung bedeutſam, unklar und vielverſprechend faſt wie ihr Vorbild, die „Kritiſchen Wälder“ Herders. Die „Kunſt der deutſchen Proſa“ (1837) iſt durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen ſchon bedeutender, die „Geſchichte der Litteratur der Gegenwart“ (1842) aber muß thatſächlich zu den hervorragendſten Leiſtungen der Gruppe gerechnet werden. Die Bedeutung von Görres z. B. hat er unter den erſten wieder entdeckt und ihn glänzend charakteriſiert: „So kommt es, daß er oft, indem er großen Gedanken nachgeht, ſich Fledermäuſe einfängt, mit denen er ſich im Nachtdunkel ſeiner Phantaſie herumgejagt hat.“ Seine Charakteriſtik der Rahel ſcheint mir auch heut noch, trotz Brandes und Walzel, unübertroffen. Und wenn die Jungdeutſchen faſt alle zu breiter Geiſtreichelei neigen, weiß er auch mit wenigen Strichen eine Natur zu zeichnen, wie wenn er Heinrich v. Kleiſt den politiſchen Werther ſeiner Zeit nennt. Sein berühmteſtes Buch: „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen“ (1835) darf man aber freilich nicht leſen, wenn man dem Mann gerecht werden will, der Charlotte Stieglitz angebetet und — Luiſe Mühlbach geheiratet hat. Sonſt ſieht man zu deutlich, wie das Talent, hervorragende Strömungen oder Erſcheinungen zu

würdigen, ſich mit einer abſoluten Unfähigkeit verträgt, ſich ſelbſt auf ihre Höhe zu ſtellen.

Heinrich Laube (1806—1884) aus Sprottau in Schleſien zeichnet ſich vor Wienbarg und Mundt ſchon dadurch aus, daß der größte Teil ſeiner Wirkſamkeit nach 1840 fällt — nach dem Wendepunkt, an dem Wienbarg faſt ganz von der litterariſchen Arbeit zur politiſchen Thätigkeit überging, während Mundt, ſeit 1842 Privatdocent und ſeit 1848 Profeſſor in Berlin und Breslau, zwar neben der litterarhiſtoriſchen und hiſtoriſchen Wirkſamkeit die rein ſchriftſtelleriſche fortſetzte (1859 ſchrieb er den obligatoriſchen „Robespierre", allerdings in Romanform), dabei aber die frühere Eigenart mehr und mehr aufgab. Laube beſaß eine größere Fähigkeit, zu reifen, ohne doch wieder Gutzkows unermüdliche Strebſamkeit und Beweglichkeit zu erreichen. Der unterſetzte Mann mit dem trotzigen Geſicht und der knorrigen Haltung, mit dem entſchiedenen Behagen an einer gewiſſen unſchuldigen Renommiſterei und einer beträchtlichen Grobheit hat auf verſchiedene Zeitgenoſſen äußerlich den Eindruck eines Jägers gemacht, wie er denn auch ſelbſt bis ins hohe Alter hinein dem Sport gern huldigte („Jagdbrevier" 1841). Als die von Menzel hervorgerufene Verfolgung auch Laube traf, ward er (1837) wegen viel früher begangener Preßſünden — ſie hatten ihm (1834—1835) ſchon neun Monate grauſamer Unterſuchungshaft in einem dumpfen, lichtloſen Kerkerloch zugezogen — zu ſieben Jahren Feſtung verurteilt, aber durch Pücklers Vermittelung zu achtzehn Monaten begnadigt — und die durfte er auf dem Schloß des „Verſtorbenen", Muskau, verbüßen. Hier iſt er zum Jäger erzogen worden, während die Kerkerhaft (nach Prölß' Beobachtung) ihn zum Studium der Licht- und Luftnuancen führte, durch die ſein Roman „Das junge Europa" ſich von der Atelierbeleuchtung älterer deutſcher Romane und Novellen abhebt. Aber die energiſche Manier, alle Wirklichkeit anzupacken, war dem Sohn des Maurermeiſters von Sprottau angeboren.

Wir pflegen uns die Jungdeutſchen nach dem Muſter der Romanhelden in Gutzkows „Wally" oder Laubes „Jungem Europa" als problematiſche Naturen vorzuſtellen, als „Zerriſſene", wie eine Novelle des geiſtreichen konſervativen Publiziſten Alexander von Ungern-Sternberg ſie (1832) taufte. Gewiß war in ihnen etwas von der „Zerriſſenheit" dieſer „genialen Kerls, die bloß deshalb unglücklich ſind, weil ihnen eine beträchtliche Doſis Menſchenverſtand

fehlt und weil ſie auf der Welt nicht wie auf dem Dudelſack ſpielen können", wie Laube ſelbſt (1833) ſpöttelte. Aber nicht einmal der immer unzufriedene Gutzkow birgt in ſeiner Bruſt ſolche Gegenſätze wie Brentano oder wie Annette von Droſte. Nun gar etwa der Profeſſor Mundt in ſeiner behaglichen Ehe mit der ebenſo ſchreibluſtigen als in der Kochkunſt und Hauswirtſchaft gewandten Clara Müller, genannt Luiſe Mühlbach (1814—1873)! Oder vollends Heinrich Laube, der ſo breitſpurig in die Welt hineinmarſchiert und ſein Glück probiert — keine Spur von Manfred oder Merlin!

Laube hatte ſchon als Kind auf den Brettern der Wandertheater herumklettern dürfen. Als er in Breslau Theaterkritiker geworden war, übte Seydelmann (1793—1843), der berühmte Charakteriſtiker der Stuttgarter und Berliner Hofbühne, auf ihn großen Einfluß aus: er wirkte „für eine Ernüchterung der überſchwenglich gewordenen Theaterſprache", die in Laubes nüchterner Natur eine kräftige Reſonanz fand. Sein bedeutendſtes Drama, die „Karlsſchüler" (1847), legte durch ſein Thema den Pomp der Worte und die grellen Kontraſte der Zeichnung beſonders nahe; dennoch hat er es in Proſa geſchrieben und aus dem Herzog Carl von Württemberg keinen Wüterich, ſondern den ſtrengen Vertreter des konſervativen Prinzips gemacht. Freilich hatte er bis dahin noch viel zu lernen. In ſeinem „Jungen Europa" (1833—1837) und den „Reiſenovellen" (1834—1837) ſchrieb er noch ganz in dem geiſtreichelnden Stil der Nachahmer Heines und Börnes gehaltloſe Selbſtoffenbarungen und wählte ſich, obwohl er „plaſtiſche Darſtellung" forderte, noch obendrein Heinſe zum Vorbild, den genialen litterariſchen Tonkünſtler der Sturm- und Drangperiode, der nur gerade nicht plaſtiſch und objektiv war.

Laubes rechte Zeit ging doch erſt an, als er (1849) Direktor der erſten deutſchen Bühne, des Wiener Burgtheaters, geworden war. Hier hat er (bis 1867) das Dogma der jungen Schule kräftiger in Wirklichkeit umgeſetzt, als es ihm in Romanen, Novellen, Dramen gelang, obwohl all ſeine Dramen eine für ſeine Zeit einzige Theaterſicherheit zeigen („Eſſex" 1856 blieb lange ein Lieblingsſtück), und obwohl ſein großer Roman aus dem dreißigjährigen Kriege, „Der deutſche Krieg" (1863—1866), zu kräftigen Geſchichtsbildern vordrang. „Für mich iſt die Darſtellung des Menſchen auf der Bühne die Hauptſache. Wahrhaftigkeit iſt mir alſo die Grundregel."

Das wird er nicht müde zu betonen; und das hat er auch in der Praxis wahr gemacht. Deshalb legt er in scharfem Gegensatz zu dem Singeton der „Weimarischen Schule“ das größte Gewicht auf deutlichen, klaren Vortrag; deshalb entsetzt er die Anhänger der Goethischen Theaterregeln durch bewegte Volksscenen, in denen die Statisten, auf Marc Antons Rednerbühne losstürmend, dem Publikum den Rücken zeigen. Das war seine Art, der Sinnlichkeit, dem wahren Leben sein Recht gegenüber dem Spiritualismus zu wahren. Und wie schon in seiner Auffassung der Deklamation die jungdeutsche Neigung zur Prosa hervortritt, so hat er sie auch in seinem Repertoire nie geleugnet. Er wurde der große, viel gepriesene und neuerdings oft gescholtene Schutzherr des französischen Sittendramas auf der deutschen Bühne: der (wirkliche oder scheinbare) Realismus der Dumas, Augier, Sardou war ihm ein willkommener Gegensatz zu den Jambentragödien. Und vor allem entsprach es jenem unersättlichen Lebensdurst der Zeit, daß sich neben Königen und Helden die Herren im Frack und die Damen im Negligé auf den Brettern zeigten, die die Welt bedeuten. Uns scheint das jetzt selbstverständlich — für die großen Bühnen Deutschlands hat Heinrich Laube es durchgesetzt. Ohne ihn wäre die „Wildente“ auf dem Burgtheater und „Hannele“ auf dem Berliner Schauspielhause nicht möglich gewesen; ohne ihn hätte das deutsche Publikum Künstler wie Sonnenthal und Reicher, die Duse und die Réjane nie in ihren glänzendsten Leistungen gesehen. Für den Sieg des Wienbargschen Programms hat Laube als Theaterdirektor mehr geleistet als alle schriftstellerischen Produktionen der Gruppe.

Von Laubes verständiger Nüchternheit, die den Abgeordneten der Paulskirche Haltung, Redeweise, Gesten der gefeierten Redner kühl wie ein Theaterkritiker beobachten ließ („Das erste deutsche Parlament“ 1849), hebt sich Karl Gutzkows düster-stürmisches Temperament mächtig ab. Gutzkow ist eine tragische Persönlichkeit mit seiner rastlosen Jagd nach dem litterarischen Glück, immer Anschluß suchend und immer ihn verfehlend, herrschbegierig und immer zum Dienen gezwungen, mit jedem seiner Werke zufrieden und nie mit dem Erfolg, vor der Zeit verbraucht und verbittert nach übertriebenen Triumphen. Ein Dichter ist er nicht. Ihm fehlt jenes lyrische Element, ohne das keine Poesie bestehen kann. Er fühlte es selbst und verteidigte sich immer wieder gegen jenen Vorwurf — aber selbst seine eifrigsten Anwälte haben ihm

nicht ganz beitreten können, wenn er lyrische Empfindungen mit gefährlicher Absichtlichkeit aufweisen wollte. Gutzkow hat nirgends Lyrik, nirgends Stimmung, nirgends volle Mitempfindung eines seelischen Zustandes. Wo er herzlich sein will, wird er affektiert, wo er melancholisch sein will, wird er larmoyant, und selbst die Leidenschaftlichkeit, die ihm noch am besten „lag", verdirbt er durch phrasenhaften Aufputz. Wie der Held in Laubes Jugendroman muß er, sobald er ein Weib umarmt hat, vor den Spiegel treten, um die Wirkung der Gruppe zu betrachten. Gutzkow ist nie in seinem Leben fünf Minuten allein gewesen; immer hat er das Publikum vor sich. Er redet es an, er schmeichelt ihm oder verhöhnt es, er kokettiert mit ihm — aber er vergißt es nie, am wenigsten wenn er es zu ignorieren scheint. Er ist der absichtlichste unserer Autoren; nicht nur Heine, Lenau sogar ist naiv neben ihm. Und in dieser Kälte fror er selbst, erhitzte sich künstlich, suchte die Erwärmung des Kampfes. Die Kampfesstimmung war noch immer diejenige, in der er sich am ehesten lyrische Wärme vortäuschen konnte; unwillkürlich suchte er sie auf.

Karl Gutzkow (1811—1878) gehört zu den wenigen Berlinern, die in der deutschen Litteratur eine hervorragende Stellung eingenommen haben. Er ging aus den bildungsärmsten Kreisen hervor, der Sohn eines prinzlichen Stallbeamten. Doch ward ihm Gymnasialbesuch und Studium ermöglicht, und mit Leidenschaft stürzte er sich auf die Bildung. Er hat sie sich in vollem Maße angeeignet, hat aber ein gewisses Prunken mit Kenntnissen, das leicht den frischen, nicht ererbten Besitz verrät, nie ganz abgelegt. Doch war ihm die Bildung nur Kampfmittel, nicht Selbstzweck. Er gewann mit einer Preisschrift über die Schicksalsgötter (1830) den Sieg — da kam die Juli-Revolution und ward entscheidend für sein Leben wie für das seines Vorbildes Börne. Natürlich gründete er eine Zeitschrift und hatte das verhängnisvolle Glück, durch einen Artikel über Wolfgang Menzel das Interesse des Mannes zu erwecken, der Gutzkows Ziel erreicht hatte: eine diktatorische Stellung in der „Gelehrtenrepublik", politischen Einfluß, Ruhm und socialen Erfolg. Rasch bricht er mit seinen theologischen Plänen, mit einer Braut, deren Roman er dann indiskret genug in „Seraphine" (1838) verwob, mit seiner Vergangenheit. Wie ein Humanist der Renaissance streift er von einem litterarischen Hauptquartier zum andern, knüpft Verbindungen an, bringt per-

sönliches Interesse und politisch-ästhetische Tendenz in unentwirrbare Verknüpfung. Seine Reise mit Laube nach Italien (1833) bedeutet, wie jene Dresdener Begegnung der älteren Romantiker, die Stiftung der neuen Schule. Dies schließt zunächst starke Abhängigkeit von älteren Meistern nicht aus. Wie Heinse für Laube, ist Jean Paul für Gutzkow der Schutzgott der Jugendproduktion. Jedem imponiert, was ihm fehlt: Laube die Pracht der Farben und Töne, Gutzkow die Innigkeit der Stimmungen. Der Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ (1833) versetzt gut voltairianisch moderne Probleme nach Tibet: der zum Gott erhobene Mensch, ein Lama jenes buddhistischen Priesterstaates, soll zugleich die zweifelhafte Stellung der Könige und anderer Autoritäten illustrieren, die von Amtswegen mehr als Menschen sind und doch im Fleische schwach bleiben. Gleichzeitig spielt der Titel mit Schellingschen Ideen von der Entwickelung Gottes, und der Inhalt bringt mancherlei politische Anspielungen. Der Censor, dem eigentlich der ganze Kampf in Laubes „Karlsschülern“ gilt, tritt hier als chinesischer Resident auf; die religiöse, aber auch die ästhetische Orthodoxie wird in der Priesterschaft verspottet, die den Künstler wegen einer Änderung an dem traditionellen Götzenbild hinrichten läßt u. s. w. All das wird übergossen mit gesuchten Vergleichen in Jean Pauls Manier und in die beliebte Ironie getaucht; aber es ist fast das einzige größere Prosawerk Gutzkows, in dem er seinen Stil ein wenig gepflegt hat. Nun stürzt er sich mitten in die revolutionärsten Ideen der neuen Richtung und schreibt seinen schauderhaften Roman „Wally“ (1835) — in der Absichtlichkeit der „Immoralität“ wie in der Ungeschicklichkeit der Erzählung ein leider nicht unwürdiges Gegenstück zu Fr. Schlegels „Lucinde“. Es gab dem längst gereizten und nun durch neue Journalpläne Gutzkows beunruhigten Menzel Gelegenheit zu seinem großen Schlag: zu den durch zwei ganze Nummern seines Litteraturblattes (11. und 14. September 1835) gehenden wilden Anklagen gegen Buch und Autor; es gab dem Bundestag Gelegenheit zu seinem herodischen Beschluß, auch die ungeborenen Kinder der jungdeutschen Schriftsteller zu töten und sie selbst (samt ihren Verlegern) zu ächten. Gutzkow selbst mußte seine „Verächtlichmachung des Glaubens der christlichen Religionsgesellschaften“ mit drei Monaten Haft in Mannheim büßen. Sobald er frei ward, begründete er seinen Hausstand und nahm zugleich in der geistigen Welt von neuem Stellung mit

seiner merkwürdigen Schrift „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“ (1836). Nach Wienbargs Vorlesungen ist es das zweite Programmbuch der Schule. Über Goethe lehrt es wenig Neues. In Allgemeinheiten befangen, fällt Gutzkow, um nur ja originell und selbständig zu sein, die erstaunlichsten Fehlurteile über den Dichter, seinen Stil, seine Sprache; aber die Bestimmtheit imponierte, und in meinem Exemplar hat der Vorbesitzer sich die Deduktionen über Talent und Genie besonders angemerkt — Deduktionen wie diese: „Talent ist Form, Genie Stoff“. Ist aber aus der Schrift weder für Goethe noch für die Poetik viel zu lernen, so dafür um so mehr für den Verfasser und seine Genossen. Er sagt von sich selbst: „Die Andacht vor großen Männern ist mir nicht angeboren; ich muß mich erst durch eine vernünftige Überlegung und eine Vergleichung mit meiner Schwäche in sie versetzen.“ Er meint sogar, aller Psychologie zum Trotz: „In guten und bescheidenen Seelen ist schon die Anbetung eine Pein“ — so weit war man abgekommen von dem Geniekultus der Rahel oder der Bettina, die doch sonst für das Junge Deutschland Heilige waren! Das Bedürfnis, eine neue Welt anzufangen, Goethe und alle früheren Größen als „überwunden“ anzusehen, das ist das herrschende. Die neuen Ideen galt es zur Herrschaft zu bringen, auf die kam es an; mehr noch als dem Dramaturgen Laube oder dem Ästhetiker Mundt war die Form für Gutzkow Nebensache.

Erschreckend tritt diese Formlosigkeit schon in dem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ (1838) hervor, der einem Einfall in Immermanns „Epigonen“ seine Entstehung verdankt. Die Tendenz war lobenswert: gegen das Abrichten auf einen speciellen Beruf spielte Gutzkow die allgemeine Ausbildung der Individualität aus. Aber statt lebendiger Gestalten schafft er nur hohle Puppen, die ihn bald selbst langweilen, und hier schon verwildert Gutzkows Sprache zu Wendungen wie „von einem berühmten, mehrmals gesessenen und endlich gehängten Spitzbuben“, zu verunglückten Bilderhäufungen wie: „aus einer klaffenden Wunde einen ganzen Glockenwald von Hyacinthen hervorklingen und duften lassen.“ So durfte damals ein „führender Schriftsteller“ und „maßgebender Kritiker“ schreiben — und wir klagen über das Deutsch der heutigen Schriftsteller! Die geistreichelnde Bilderjagd hatte Gutzkow von seinem Lehrer Wolfgang Menzel (und dieser von seinem Abgott Jean Paul) geerbt; der schrieb auch: „Die Gelehrten sind

die Schweinsborſten an der großen Kleiderbürſte der Weltkultur". Aber er bildete dabei doch wenigſtens richtige Sätze; Gutzkow iſt der erſte deutſche Schriftſteller, der ſich grobe Sprachfehler aus Nachläſſigkeit und Haſt zu Schulden kommen ließ. Später hat er dann in ſeinen großen Romanen die Verhöhnung der deutſchen Sprache auf die Spitze getrieben und Sätze gebaut, in deren kreuz und quer übereinandergeſchobenen Mauern und Höfen voll ſchiefer Fenſter und unerwarteter Hinderniſſe man hilflos nach einem Ausgang ſucht. Aber die Kritiker rühmten ihm einen glänzenden Stil nach, und faſt bis zum Schluß blieb dieſem großen Sprachverderber das Recht, über den Stil Anderer und Beſſerer als unfehlbarer Richter zu urteilen.

Er greift in die politiſchen Fehden ein, ſchreibt ſchlechte Epigramme gegen Heine und eine wirkſame Flugſchrift gegen Görres. Bei einem Aufenthalt in Paris geht ihm die große Wirkſamkeit der Schaubühne, als politiſche Anſtalt betrachtet, auf. Seine „Briefe aus Paris" (1842) entſetzten ſich über die Natürlichkeit im Théâtre français, die Laube entzückt hätte; aber viel länger verweilen ſie bei der Aufmerkſamkeit des Publikums für jede politiſche Anſpielung und jede „ſchöne Stelle". Vor ſeiner Abreiſe hat er ein Geſpräch mit Guizot; da meint er, der Staat ſollte die Theater mit derſelben Aufmerkſamkeit behandeln, mit der er für das Intereſſe der Kirche ſorgt. So hatte ja ſchon Leſſing die Bühne zu ſeiner Kanzel gemacht; ſeitdem aber hatte die vielgeprieſene Form des Romans jedes andere Mittel der Anſprache an das Publikum in den Hintergrund geſchoben. Gutzkow (dem Laube mit den „Karlsſchülern" darin folgte) entdeckte die politiſche Verwendbarkeit des Dramas gleichſam von neuem. Er hatte früher Leſedramen geſchrieben wie jeder deutſche Dichter, der etwas auf ſich hält, beſonders einen „Nero" (1835) — Programmmuſik von unbegreiflicher Abgeſchmacktheit. Jetzt wirft er ſich auf das zugkräftige Theaterſtück, und eine ſtattliche Reihe von Dramen folgt, die dann erſt ſpäter wieder durch die Romane abgelöſt werden. Die bürgerliche Tragödie „Richard Savage" (1839) eröffnet die Reihe, es ſchließen ſich an „Werner, oder Herz und Welt" (1840), „Zopf und Schwert" (1844), „Das Urbild des Tartüff" (1847), „Uriel Acoſta" (1847), „Der Königsleutnant" (1852) und fünfzehn weitere Dramen in dem Zeitraume von 1839—1856, alſo jährlich mehr als ein Theaterſtück. Die Wirkung war ungleich. „Uriel Acoſta" hatte einen mächtigen Er-

folg und veranlaßte auch Gutzkows Berufung als Dramaturg nach Dresden. Dieſe Stellung blieb eine Epiſode in ſeinem Leben und trug nur dazu bei, die große Zahl ſeiner Feinde zu vermehren. Guſtav Freytag erzählt, wie der Dresdner Dramaturg ihn empfing, ſteif, in dienſtlicher Haltung, den Daumen am Rockkragen; über ſeine Abwehr jeder neuen Kraft hatten ſich noch andere zu beklagen. Man kann auch nicht einmal behaupten, daß dieſe Thätigkeit ſeiner dramatiſchen Produktion zu gute gekommen wäre. Seine wirkſamſten Stücke fallen vor jene Berufung, in die Zeit unmittelbar nach ſeinen Pariſer Reiſen (1842 und 1846). Die franzöſiſche Technik iſt das Neue in ihnen: erſtens das Geſchick, ein paar dankbare Scenen ſorgſam vorzubereiten, wie den Bann und den Widerruf im „Acoſta“, die indirekte Unterredung zwiſchen dem König und dem Ritter Hotham in „Zopf und Schwert“, den Wutausbruch Molières im „Urbild“ — zweitens die Gewandtheit, mit der hiſtoriſche Situationen in den Dienſt der Tagesintereſſen geſtellt werden. Beides hatten wir ſchon beſeſſen, aber wieder eingebüßt, jetzt kam es wieder und ward durch einen lebendigeren, wahrſcheinlicheren Dialog gefördert, als Norddeutſchland ſeit lange gehört hatte; in Öſterreich hatte Bauernfeld ſchon Beſſeres geboten. Hier pflegte Gutzkow die Rede und feilte ſorgfältig. Stilloſigkeiten kamen vor, wie Friedrich Wilhelms I. feuilletoniſtiſche Rede über die Bedeutung des Zopfes oder gar des Wunderkindes Goethe unreife Ahnungen; aber gegen all die jambiſchen Stelzenparaden war der Fortſchritt nicht zu verkennen. Und vor allem: wie geſchickt hat Gutzkow den Franzoſen den Effekt der „politiſchen Anſpielungen und ſchönen Stellen“ abgelernt! Wenn Friedrich Wilhelm I. ſagt: „Da können wir noch lange laufen, bis wir dahin angekommen ſind, wo ſchon jetzt die Engländer ſtehen“ und: „Bewegung? Die wird ſich in Öſterreich noch halten laſſen!“, dann klatſchte gewiß das ganze Parterre. Wenn Molière ſchrie: „In der Poeſie ſuche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!“, wenn Acoſta ſprach:

Ins Allgemeine möcht' ich gerne tauchen
Und mit dem großen Strom des Lebens gehn!

oder wenn der reiche Skeptiker Manaſſe den frommen Arzt Silva fragte:

Ihr liebt doch ſelbſt die Prieſter nicht von Herzen —
Wie iſt es möglich, orthodox zu ſein? —

dann fühlten all die jungen Dichter und Halbdichter, Aufklärer und Liberale im Theater ihr eigenes Bekenntnis ausgesprochen und waren glücklich. Heut wirkt das alles anders. Die Reden Nathans und Posas, Fausts Glaubensbekenntnis und der Schluß des „Traumes ein Leben“ ergreifen uns noch heut als Herzensoffenbarungen ihrer Zeit: dasselbe Bedürfnis, das die Gestalten schuf, zwang ihnen ihr Bekenntnis auf die Lippen. Bei Gutzkow fühlen wir die Absicht. Acosta ist noch am ersten aus Gutzkows Seele hervorgegangen, und durch seine eigenen Herzschläge hat diese Figur einige Wahrheit; die anderen sind nur Briefträger, die die Bestellungen des Autors beim Publikum abzugeben haben. „Zopf und Schwert“ ist pädagogisch-satirisch wie „Blasedow“: über dem einseitig militärischen Staat soll „ein milderer Geist wehen, Künste und Wissenschaften werden den Ruhm der Kugeln und Kanonen überflügeln“. Aber dieser Gedanke verkörpert sich nicht in Figuren von typischer Lebenswahrheit; sondern eine grob karikierende Schilderung eines unmöglichen Soldatenkönigtums wird plötzlich mit einer begeisterten Rede des Erbprinzen von Bayreuth dekoriert, dem man von seiner Schwärmerei für Künste und Wissenschaften sonst nie etwas angemerkt hat. Lohnte es sich darum, einen so dankbaren Stoff wie die Heiratsintriguen am Hofe des Preußenkönigs zu einem Marionettenspiel mit versteckten Lauschern, Beiseite-Reden und hölzernen Narren wie diesem Seckendorff herabzudrücken?

Nach der Revolution — die Gutzkow in Berlin erlebt hatte, wo er, auf den Schultern umhergetragen, beruhigende Reden an das Volk hielt — ward das Dresdener Hoftheater aufgelöst; Gutzkow blieb (bis 1860) als Schriftsteller in der sächsischen Hauptstadt. Es war die Zeit seiner größten Fruchtbarkeit und seiner stärksten Macht. Als Kritiker beherrschte er Deutschland; seit seine beiden großen Romane, „Die Ritter vom Geiste“ (1850—1851) und „Der Zauberer von Rom“ (1858—1861) erschienen waren, galt er unbestritten für den ersten Schriftsteller, den wir besaßen. Auch der Nachwelt werden sie mindestens als sein bester Titel auf Nachruhm gelten, mag auch unserer Lesewelt schon der Umfang von vier Bänden zu groß sein, auf den Gutzkow beide Werke aus dem von neun Bänden verkürzte.

Novellen hatte Gutzkow schon früher geschrieben und (1846) der ersten Sammlung seiner Schriften ein ganzes Novellenbuch einverleibt. Sie zeigen, wie fast alle Novellen jener Epoche, den Ein-

fluß Tiecks, ohne doch in der Zeichnung der Gestalten, in den geistreichen Reflexionen, in dem zerflatternden Aufbau jungdeutsche Eigenheiten zu verleugnen. Aber Paris brachte ganz neue Einflüsse. Gerade als Gutzkow dorthin kam, erschienen die berühmten Tendenzromane von Eugène Sue (1804—1857): „die Geheimnisse von Paris" (1842—1843) und „der ewige Jude" (1844—1845). Ihren ungeheuren Erfolg verdankten sie zwei Momenten: der Tendenz und der Technik. Die Tendenz gab sich als social; für die Armen und Elenden sollte Mitleid erweckt, noch mehr aber gegen die Reichen und Begünstigten Haß erregt werden. Die Technik beherzigte, was Laube im „Wilhelm Meister" als Hauptvorzug bemerkt hatte: die Vielfältigkeit. Wie in einer riesenhaften Mysterienbühne baute Eugène Sue die sociale Welt von Paris übereinander auf in all ihren Schichten vom tiefsten Elend bis zum höchsten Glanz. Was Balzac auf die Romanreihe seiner „Comédie humaine" verteilte, drängte der geschickte und erfindungsreiche Schnellschreiber in einen Roman zusammen. Es war den Zeitgenossen, als habe Lesages Teufel die Dächer aller Häuser von Paris vor ihnen aufgedeckt. Übersetzungen und Nachahmungen jagten sich: „In einem Jahre (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bändereiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel ꝛc.". Jener Nebentrieb des Jungen Deutschlands, den Sternberg und Willkomm besonders charakteristisch vertreten, wird ganz von dem Zeichen Sues beherrscht. Aber auch in der Gruppe selbst hat er Epoche gemacht: Gutzkows Zeitromane sind wesentlich Anpassungen dieses Musters an deutsche Verhältnisse.

Jene Richtung auf ein breites Nebeneinander lag, wie wir schon betonten, im Geist der Zeit. Ethnographische Wanderbilder stellten der alte Steffens („Die Familien Walseth und Leith" 1826—1827) und der junge Stieglitz („Bilder des Orients" 1831—1833) zusammen, und die geistreiche symbolische Zusammenstellung von Fichtenbaum und Palme ging von Heine zu Anastasius Grün, zu Gutzkow, zu Freiligrath über. Das sociale Nebeneinander hatte Nestroy („Zu ebener Erde und im ersten Stock" 1835) mit unerhörtem Erfolg sinnfällig vor die Augen gestellt, um anderer zu geschweigen. Diese Tendenz der Zeit nun fing Gutzkow begierig auf. Man hat ihm vorgeworfen, er habe immer auf der Lauer gelegen, um den Geschmack des Publikums nicht zu verfehlen, und seine kritische Thätigkeit besonders während der Redaktion der

(übrigens vortrefflich geleiteten) „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ (1852—1862) macht wirklich oft den Eindruck, als seien die besprochenen Schriften ihm nur Windfahnen, aus denen er die Stimmung des Publikums ablesen will. In der Regel machte aber doch ein so lebhafter, unruhiger, empfänglicher Geist die Strömungen der Zeit wirklich mit, und der Übergang von der engen Fabel der Novellen zu der Breite eines Zeitromans entsprach auch seiner eigenen Entwickelung. Deshalb konnte er in der Vorrede zu den „Rittern vom Geist“ aus der neuen Mode gleich ein ästhetisches Gesetz machen. Er erklärte den „Roman des Nebeneinander“ für einen realistischen Fortschritt, weil das bloße Nacheinander mit Unrecht „die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte so viel Effekte der Unterhaltung sammeln, alle Bedingung zu einem einzigen behandelten kleinen Stoff so zuspitzen“ lasse. Aber in Wirklichkeit herrscht auch hier der Wille über den Intellekt: nicht eine ästhetische Erkenntnis, sondern die naive Freude der Zeit an der Fülle der Erscheinungen war der eigentliche Grund für die Erweiterung des Romans. Daß die „Ritter vom Geist“ größere Wahrscheinlichkeit der Fabel hätten als die „Wahlverwandtschaften“, wird wohl heute niemand mehr behaupten wollen. Aber in der Eroberung der Wirklichkeit, der ganzen Wirklichkeit, bedeuteten sie dennoch einen Fortschritt. Als Gutzkow über den Theaterplatz in Weimar schritt, ballte er, erzählt man, die Fäuste gegen das Denkmal Goethes und Schillers und murmelte: „Neunbändige Romane haben sie doch nicht geschrieben.“ Nein, das haben sie nicht. Es hätte auch ihrer Kunstlehre widersprochen. In einer beschränkten Anzahl typischer Fälle, die eine unbegrenzte Zahl anderer widerspiegeln sollten, glaubten sie die genügende „Totalität“ zu besitzen; denn gerade an dem Typischen, dem durch alle Variationen hindurch Beharrenden erfreute sich ihr Geist. Jetzt schwelgt der Geist der neuen Generationen gerade in der Vorstellung der breiten Fülle von Spielarten und Abarten. „Ich fand sehr eigentümliche, am Dasein merkwürdig erfreute Menschen“, sagt in den „Rittern vom Geist“ ein Jesuit von den Jesuiten. Das Wort gilt für die ganze Epoche.

Nun kommt jenes andere hinzu: der Roman ist ein socialer Tendenzroman. Die Verderbtheit der oberen Kreise soll gezeigt werden, und allerdings auch die Gesunkenheit der unteren — diese aber wird doch vorzugsweise als das Werk der Bösen von oben

dargeſtellt. Schon in der Tendenz liegt alſo eine gewiſſe Nötigung, auf Verbrechen und Verbrecher einzugehen, vorzugsweiſe auf ſolche, die das feſte Gefüge der ſocialen Schichten in Verwirrung bringen: Ehebruch und Unterſchiebung, Mord und betrügeriſcher Namenstauſch, gewaltſame Bereicherung und ungeheure Vergeudung. Über das Bedürfnis hinaus hatte aber Sue die alte Verbrecherromantik wieder erweckt, teils aus dem unaustilgbaren keltogalliſchen Behagen am Grauſigen und Lüſternen, teils weil ſeine tugendhaften Leſer gerade die ihnen unbekannten Quartiere und Spelunken kennen zu lernen brannten. Man ahmte das natürlich bei uns leidenſchaftlich nach, und die Ritter- und Räuberromane der Spieß und Cramer erlebten eine ſtarke, ſocial angeſtrichene Nachblüte. Gutzkow hat ſich hier maßvoll gehalten. In dem melodramatiſchen Würzen realiſtiſcher Großſtadtbilder durch maleriſche Banditen und geheimnisvolle Unthaten hat er die grellen Unmöglichkeiten vermieden, die ſich ſogar ſein Nachfolger Spielhagen zuweilen geſtattete. Aber eine ganze Zahl von Figuren hat er doch von Sue übernommen: den geheimnisvollen Findling, den Überall und Nirgends aus der Geſellſchaft Jeſu, die eiskalte, zu allem fähige Intrigantin. Daneben hat er breit und wirkſam die Satire auf heimiſche Zuſtände eingewoben: Friedrich Wilhelm IV., der General von Radowitz (als „Volant von der Hahnenfeder“), Friedrich Rohmer (als „Guido Stromer“) und andere Figuren werden, nicht immer ähnlich, aber immer kenntlich, porträtiert. Vergnügungslokale der Reſidenz werden ſo genau wie bei dem Franzoſen aufgenommen, das neuerdings wieder in Mode gekommene „Hinterhaus“ wird ſehr anſchaulich nach der Natur vorgeführt mit ſeinen dunkeln Treppen und dünnen Zwiſchenwänden. Fragt man aber, ob der Roman auch als Zeitgemälde zuverläſſig ſei, ſo wird man doch mit dem Kopfe ſchütteln müſſen. Gewiß werden einzelne Züge vortrefflich wiedergegeben: die Miſchung von rein weltlicher und litterariſch-äſthetiſcher Ambition unter den Damen der „guten Geſellſchaft“ (wobei Ida Hahn-Hahn als Modell benutzt iſt), die unklaren politiſchen Vorſtellungen der ariſtokratiſch-liberalen und der demokratiſch-exkluſiven Jugend, das Glück der politiſierenden Intriganten. Figuren wie Schlurk in ſeinem „glänzenden Elend“ oder die Pfarrersfamilie haben typiſche Wahrheit. Aber in der Geſamtfärbung überwiegt doch das „Romanhafte“ viel zu ſtark: der Einfluß des kriminellen Verbrechens wird überſchätzt, die intereſſanten Mörder und Ehebrecherinnen

ſitzen zu dicht aufeinander, die Begegnungen, Erkennungen und Verkennungen wirken hier, wo ſo viel Raum zum Verfehlen iſt, noch erſtaunlicher als in der engen Bahn des „Romans des Nacheinander“. Das Einfache, das Beharrende, das Schlicht-Großartige fehlt in dieſem Zeitgemälde ſo völlig wie nur irgend bei einem Romantiker. Erſt Guſtav Freytag ſollte dieſe Seite des modernen Lebens, die wahrlich nicht die ſchlechteſte iſt, zu Ehren bringen. Dafür aber ſind auch geiſtreiche Geſpräche und wichtige Bemerkungen kaum weniger häufig als bei den Romantikern, und manche Scene iſt von packender Wahrheit; ſo die, in denen das Königspaar auftritt.

„Der Zauberer von Rom“ ſtellt ſich ein noch größeres Thema. Schon früher hatte Gutzkow in den „Öffentlichen Charakteren“ (1835) eine Anzahl von Repräſentanten des politiſchen Lebens geſchildert, in den „Zeitgenoſſen“ (ſpäter „Säkularbilder“ genannt, 1837) die typiſchen Züge des öffentlichen und privaten Lebens in der ganzen Kulturwelt darzuſtellen verſucht. Er will nun von dem Boden des vaterländiſchen Zeitromans zu einer Schilderung bewegender internationaler Kräfte übergreifen. Die Einwirkungen Roms auf die Deutſchen hatte ſchon Wilhelm Hauff (mit dem Gutzkow perſönlich bekannt wurde) in ſeinen „Memoiren des Satans“ (1827) angefaßt und, in anderer Weiſe, Gaudy in ſeinem witzigen „Tagebuch eines wandernden Schneidergeſellen“ (1836); jetzt nach dem neuen Ausgreifen des (1814) erneuerten Jeſuitenordens gewann die Frage ein friſches Intereſſe, und Sue hatte ſeinen „Juif errant“ ſchon großenteils dem Kampf gegen die Jeſuiten gewidmet. Die Umtriebe Roms nahm jetzt Gutzkow zur treibenden Kraft eines Romans. „Die Novelle hat ein Sujet nötig,“ ſchrieb Gutzkow einmal, „ſie iſt nur das Sujet, der dreibändige Roman auch noch; aber der neunbändige braucht nur einen Mühlbach, damit die Räder gehen, weiter nichts. Eugène Sue hat auch kein eigentliches Erzählungsſujet . . .“ Die römiſchen Umtriebe werden der „Mühlbach“ für den zweiten großen Roman Gutzkows.

Seine ſpäteren Romane können ſich mit der Bedeutung der beiden großen Zeitbilder nicht meſſen. Die äußeren Lebensbedingungen hatten ſich für ihn verſchlechtert und trieben ihn in eine haſtige Überproduktion hinein. Als Generalſekretär der Schillerſtiftung in Weimar (1860—1864) rieb er ſich auf in Konflikten mit dem Präſidenten, dem ſchneidig-ironiſchen Weltmann Dingelſtedt, und vermißte

die ihm unentbehrliche Lebensluft größerer Städte allzusehr. Dazu kam die zunehmende Schärfe der Reaktion gegen seinen kritischen Despotismus (die vor allem Julian Schmidt vertrat), und die steigende Macht anderer litterarischer Potenzen. Von Schlaflosigkeit gepeinigt, machte er (15. Jan. 1865) einen Selbstmordversuch. Die Krisis hatte zunächst günstige Folgen: man sorgte für seine körperliche Heilung, man brachte, wie man für Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Mosen gesorgt hatte, einen stattlichen Gutzkow-Fonds zusammen. Aber die litterarische Kraft war gebrochen. Die maßlose Gereiztheit des verdrängten Selbstherrschers machte sich dann noch in der traurigen Streitschrift „Dionysius Longinus“ (1878) Luft, in der er vor allem die gewaltige Gestalt des toten Hebbel in die Nacht hinabzuzwingen suchte, daneben aber alle jüngeren Kräfte, Mörike, Freytag, Auerbach, Seite an Seite mit Modeberühmtheiten wie Ebers als geringwertige Halbtalente behandelte. Sein Nervenleiden wuchs und trieb ihn rastlos durch Italien, in kleine Orte bei Heidelberg und Frankfurt, bis schließlich der von einer starken Dosis Chloral Betäubte (16. Dez. 1878) in der Nacht das Licht umstieß und im Rauch des so entstandenen Feuers erstickte. Es war, wie sein Biograph bemerkt, der Tod auch der Hauptfiguren seiner großen Romane: Hackerts in den „Rittern vom Geist“, Lucindens im „Zauberer von Rom“; es war ein symbolischer Tod. Der feurige Kämpfer, der überallhin neues Licht tragen wollte, stieß in seiner ruhelosen Hast den Leuchter um und verbreitete um sich eine Atmosphäre von erstickendem Rauch der Eitelkeit, des Eigensinns und leider nicht am wenigsten des Neides, in der seine eigene hoffnungsvolle Kraft zuletzt jammervoll verkam.

In seiner Gesamtanlage erinnert Gutzkow an den Mann, der die deutsche Malerei seinerzeit fast so unbedingt beherrschte wie der Verfasser der „Ritter vom Geist“ eine Weile die Litteratur: an Wilhelm v. Kaulbach (1805—1874). Durch und durch in den Zeitideen lebend, beweglich, kaustisch, geistreich, voll ehrlicher Parteinahme, blieben sie doch den höchsten Bedingungen dauernder künstlerischer Leistung immer fremd: ihnen fehlte der Zauber der Poesie — und ihnen fehlte die Sicherheit der Technik. Trocken, kalt, gemacht schauen uns heut Kaulbachs einst hoch gefeierte Treppengemälde im Berliner Museum an — und unwahr wie die „Zerstörung Jerusalems“ scheint uns das theatralische Spiel Uriel Acostas; eine Parade ohne innere Einheit sind uns die „Ritter vom Geiste“

wie das „Zeitalter der Reformation“. Nicht an den Dichter wenden sie sich, der in jedem Menschen schlummert, nicht an den kunstverständigen Meister: sie appellieren an den Parteigänger, der mit ihnen für die Emanzipation des Fleisches oder gegen Peter Arbues kämpfen will. Die Kämpfe sind ausgefochten, in der Form mindestens, wie die Liberalen jener Tage sie auffaßten: und mit den Parteigängern sind die Bewunderer jener Werke ausgestorben. —

Von der jungdeutschen Schule gehen zwei Seitentriebe aus: einer in zustimmender Hinsicht, der andere polemisch geartet. Eine Anzahl von Schriftstellern sind ihrer ganzen Tendenz nach den Laube und Gutzkow verwandt und ergreifen deshalb nach den ersten Erfolgen der Gruppe die Gelegenheit, auch in Eigenheiten der Technik, der Charakterzeichnung sich ihr anzupassen. Das gilt von Willibald Alexis (1798—1871), der mit zwei Romanen („Das Haus Düsterweg“, 1835 und „Zwölf Nächte“, 1838) sich den Zerrissenheitsmalern vorübergehend beigesellte; es gilt in noch höherem Grade von Heinrich König (1790—1869). Der Obergerichtssekretär aus Fulda, zu zwanzig Jahren in eine unglückliche Ehe genötigt, machte die Lebenswirren durch, die auch bei Gutzkow so traurig für die psychologische Wahrheit mindestens einzelner Züge in ihren Romanen zeugen; er warf sich dann eifrig in die politische Arena und blieb, ein besserer Acosta, trotz kirchlicher Exkommunikation und staatlicher Verfolgung seinen liberalen Idealen treu. Wie Alexis begann er als Nachahmer Walter Scotts, aber schon sein berühmter Revolutionsroman „Die hohe Braut“ (1833) mischt dem eine stark liberal-sociale Tendenz bei. Nachher that König den scheinbar so naheliegenden Schritt, den historischen Roman mit dem modernen Reflexionsroman zu verbinden, indem er solche Helden und Zeiten wählte, deren Gepräge dem der Gegenwart ähnelte. Nach dem Muster der romantischen Künstlertragödien und Künstlernovellen hatte er erst Shakespeare zum Helden gemacht („Williams Dichten und Trachten“ 1839); jetzt wählte er Georg Forster und die Epoche, in der die französischen Revolutionsideen Deutschland zu erobern anfingen („Die Clubbisten in Mainz“ 1847). Ein Pendant dazu bildet das Gemälde der napoleonischen Restauration („König Jeromes Carneval“ 1855). In der sorgfältigen Beobachtung des Zeitcharakters und besonders des rheinländischen Lokalkolorits hat König dann später besonders an August Becker (1828—1891) einen Nachfolger gefunden („Vor hundert Jahren“

1891). Die Specialität der moderniſierten Künſtlerromane machte ſich dagegen das gefällige Erzählertalent Otto Müllers (1816—1894) zu eigen und traf hierbei in der Stoffwahl öfters mit Gutzkow zuſammen, der ſchon in „Zopf und Schwert“ Eckhof, im „Königsleutnant“ Goethes Eltern vorgeführt hatte („Bürger, ein deutſches Dichterleben“ 1845; „Charlotte Ackermann“ 1854; „Der Stadtſchultheiß von Frankfurt“ 1856; „Eckhof und ſeine Schüler“ 1863). Die Freude, das Entſtehen neuer Zeiten, das Aufblühen bedeutender Charaktere zu ſchildern, iſt ihnen allen mit dem Jungen Deutſchland gemein; der Konflikt der originellen Perſönlichkeit mit der Zeit aber wird in den ſpäteren Werken mehr und mehr vom Tragiſchen ins Elegiſche oder Idylliſche herabgemildert; und das Geſpräch über Kunſt und Leben verliert die ſelbſtändige Bedeutung, die es etwa bei Laube oder Mundt beſeſſen hatte.

Origineller hat Hermann Kurz (1813—1873) die Anregungen des Jungen Deutſchlands verarbeitet, der einzige Süddeutſche in dieſer Gruppe. Er hatte das Glück, Hauffs „Lichtenſtein“ vor W. Scott kennen zu lernen, „früher aus dem Uhlbach als aus Tweed und Themſe zu trinken“. Auch ward er ſchon durch die Erzählungen ſeiner Eltern und anderer Verwandten an eine buntere, romanhaftere Vergangenheit angeſchloſſen. In der Schilderung heimiſcher „Zuſtände“ und der daraus erwachſenen Charaktere hat er es daher zu wahrer Meiſterſchaft gebracht, und die kleinen Erzählungen, die mit gemütlichem Humor die Ergebniſſe altmodiſch-ſchwäbiſchen Sonderlebens darſtellen, gehören zu den beſten Humoresken, die wir beſitzen. Neben den mit Recht berühmten „Beiden Tubus“, einem Gemälde ſtiftleriſcher Weltläufte, das tiefernſter Schatten nicht entbehrt, iſt die kleine Satire „den Galgen! ſagt der Eichele“ hervorzuheben, in der beſonders die Figur des Diebes, der für ſeine fünfzig Gulden nirgends gehängt werden kann, den Humor Gottfried Kellers vorverkündet. In die beiden größeren Romane dagegen, „Schillers Heimatjahre“ (1843) und „Der Sonnenwirt“ (1855), miſchen ſich teils tendenziöſe fremdartige Zuſätze ſtörend hinein, teils ſchadet das allzu behagliche Ausmalen der lokalen Gewohnheiten dem Fortſchritt der Erzählung. Der zweite Roman, der mit einer ausgezeichneten Schilderung der Atmoſphäre, in der der Sonnenwirt zum Verbrecher aufwächſt, vielverſprechend beginnt, verliert bald alle Haltung und ſinkt zuletzt in einer Wiedergabe aktenmäßiger Berichte unter. Wohlthätig wirkt

dagegen die Benutzung urkundlicher Nachrichten in seinen köstlichen „Denk- und Glaubwürdigkeiten“ (1858—1861) und den kleinen Geschichten aus der alten Reichsstadt Reutlingen.

Lange nicht so fest wie Kurz in schwäbischer Eigenart wurzelte Levin Schücking (1814—1883) in westfälischer. Zwar auch er hatte den Vorteil, zu einer „alten Familie“ zu gehören, der Sohn einer Dichterin, die zu dem frommen Kreise der Fürstin Gallitzin Zutritt hatte und deren Freundschaft mit Annette v. Droste für ihn von größter Bedeutung wurde. Der junge Kritiker und Mitarbeiter an Gutzkows „Telegraphen“ ward erst der Schützling der großen westfälischen Dichterin, dann ihr Freund, der ihr (seit 1839) immer näher trat, so daß sie seine Verheiratung mit einer begabten, jungen Schriftstellerin, Luise v. Gall (1843), nicht verwinden konnte. Der Roman „Die Ritterbürtigen“ (1846), in dem Schücking seine Tendenz gegen den stolzen Feudaladel der Heimat mit manchen persönlichen Anspielungen gewürzt hatte, führte dann zu einem nicht wieder geheilten Bruch. Aber für den Nachruhm der verstorbenen Freundin hat Schücking durch Ausgaben und Biographie mit liebevollem Eifer und Geschick gesorgt.

Drang der Ruf des schwäbischen Humoristen nicht über die Heimat hinaus, in die sich seine Natur wie seine Ausdrucksweise fast zu liebevoll einspann, ward Schücking immerhin in ganz Deutschland als Erzähler bekannt, so gelang es Theodor Mügge (1806—1861), über die Grenzen des Vaterlandes hinaus Leser und Bewunderer zu finden. Bayard Taylor (1825—1878), der berühmte amerikanische Dichter und Übersetzer von Goethes Faust, erzählt, wie auf einer Eisenbahnfahrt ein Mitreisender, in ein Buch vertieft, eine ganze Strecke über sein Ziel fuhr; neugierig erkundigte er sich nach dem spannenden Buch — es war Mügges „Afraja“ (1854). Denn auch diesem Berliner lag die vielberufene Trockenheit fern, die man den Produkten des märkischen Sandes nachsagt; im Leben wie in der Dichtung war er ein tapferer, nach dem Großartigen dürstender Idealist. Der entschieden liberale Publizist hatte Offizier werden, in Peru gegen die spanischen Unterdrücker kämpfen wollen; dann ergab er sich einem gründlichen Studium der „Bildungswissenschaften“, und so ausgerüstet suchte er nun, wandernd und dichtend, genießend und beschreibend, eindrucksvolle Landschaftsbilder auf. Mügge ist für die deutsche Litteratur der Entdecker der nordischen Landschaft mit ihren wunderbaren Abwechs-

lungen und großartigen Monotonien geworden; denn die ſkandinaviſchen Heldendichtungen der Fouqué und der Zedlitz kannten nur die pappenen Verſetzſtücke, die als „Felſen“ und „Klippen“ bald auf Island und bald im Golf von Neapel gebraucht wurden. Aus der düſteren Einſamkeit bilden ſich dann die Geſtalten von Mügges Hauptroman heraus, der lappiſche Zauberer Afraja vor allem, der faſt zu mythiſcher Größe erwächſt. Auch hier fehlt eine gewiſſe Tendenz nicht gegen die Verwaltungsbeamten, die ihre Schutzbefohlenen ausplündern; gelegentlich fallen ſogar Worte des Zweifels an der ſittigenden Kraft des Chriſtentums. Aber die einſeitige Parteimacherei der Tendenzromane Gutzkows bleibt Mügges ruhigerem Einfühlen fern. Ähnliche Vorzüge und Eigenheiten zeigen „Der Vogt von Sylt“ (1851) und „Erich Randal“ (1856); ging der Roman dagegen in die Tropen („Touſſaint“ 1840), ſo konnte er mit Sealsfields genialen Schilderungen nicht wetteifern. — In der romantiſchen Belebung der deutſchen Küſten- und Inſelwelt (in der Biernatzki ja vorangegangen war) ſind Mügge dann beſonders Philipp Galen (eigentlich Lange; 1813—1898: „Der Strandvogt von Jasmund“ 1859), Hans Hoffmann (geb. 1848) und vor allen Friedrich Spielhagen (geb. 1829) gefolgt. Als Veteran der ganzen Richtung aber lebt der produktive Erzähler und Dramatiker Max Ring (geb. 1817) noch heut in unſerer Mitte.

Endlich gehört in dieſe Gruppe, über der das Dreigeſtirn Rahel — Bettina — Charlotte Stieglitz leuchtet, der die Gräfin Hahn nahe ſtand, noch eine Schriftſtellerin, die durch Beherrſchung der Technik alle vier Frauen überragt: Fanny Lewald (1811—1889). Auch für ihre Zugehörigkeit zu der neuen Richtung zeugt ſchon ihr Leben. Aus einer angeſehenen jüdiſchen Familie Königsbergs hervorgegangen, ward ſie Schriftſtellerin faſt durch Zufall: ein Verwandter hatte ihr einen Bericht über die Huldigungsfeierlichkeiten (1841) aufgetragen, und ſein Erfolg führte ſie auf die Bahn, die ſie faſt 50 Jahre lang mit wachſender Anerkennung ſchritt. Ihr erſter Roman („Clementine“ 1842) iſt der übliche Anfängerroman des Jungen Deutſchland: lauter Tendenz, hier gegen die Konvenienzehe, die (ein neuerdings oft wiederholtes Deklamationsthema) der ſchlimmſten Preisgebung gleichgeſtellt wird. Aber bald treten perſönliche Erlebniſſe an Stelle der allgemeinen Bekenntniſſe. Sie liebte ihren Vetter, den Politiker Heinrich Simon (1805—1860). Aber der feurige

Idealiſt, der ſeine Hoffnung auf die preußiſche Führung Deutſchlands auch im Schweizer Exil aufrecht hielt, blieb gegen die kühle, klare, kluge Verwandte gleichgültig und verliebte ſich in — Ida Hahn-Hahn. Das gab der Nebenbuhlerin Anlaß zu dem ſatiriſchen Roman „Diogena“ (1847), der auch in Gutzkows „Rittern vom Geiſt“ eine Rolle ſpielt. Zwei Geiſtesrichtungen ſchieden ſich, beide aus dem revolutionären Bedürfnis nach einer neuen Welt geboren: gegen den geiſtigen Epikureismus einer nach neuen Schönheiten lüſternen Ariſtokratie des Geiſtes empörte ſich die praktiſche Menſchenfreundlichkeit einer nach neuen ſittlichen Idealen ſtrebenden Demokratin. In dieſer Stimmung, aufgeregt im Innerſten, in der ſie alles geſammelt hatte, was ſie an Liebeskraft beſaß, traf ſie (1847) auf einer jener unvermeidlichen Reiſen nach Italien den lebhaften, rührigen, liberalen Schriftſteller Adolf Stahr (1805—1876). Auch er iſt eine typiſche Figur mit ſeinem vom Publikum dankbar aufgenommenen Talent, ſtreng wiſſenſchaftliche Forſchungen anderer zu bequemer Nachtiſch-Lektüre herzurichten, mit ſeiner Sucht, durch auffallende Kunſturteile oder paradoxe „Rettungen“ des Tiberius und der Agrippina den Schein einer Originalität zu erwecken, die ihm abging: dieſe billige Leugnung des völlig Sicheren iſt nur ein Tribut, den die Flachheit der Selbſtändigkeit darbringt. Als Menſch war der eitle, weichliche Vielſchreiber mit dem ſchön herausgearbeiteten Kopf (wir erinnern an Holteis Poſen und Lenaus Kopfhaltung!) ſeiner Gattin faſt ſo ſehr untergeordnet wie Varnhagen der Rahel; ſie aber ſah in ihm das erſehnte Ideal und hat das nie verlernt. Man hat viel über das „zweiköpfige Tintentier“ und ihre gegenſeitigen Citierungen geſpottet; aber wenn ſie prätentiöſer auftraten als das Ehepaar Mundt oder das Ehepaar Schücking, ſo bedenke man doch auch, daß der Roman ihres Lebens, ſo ganz im Stil der Zeitforderungen, ihnen darauf einen gewiſſen Anſpruch gab: eine geiſtreiche Schriftſtellerin, getaufte Jüdin, erobert nach unglücklicher Liebe zu einem Politiker, der eine ſchöne Dichterin vorzieht, einen äſthetiſch feingebildeten Mann, der ſich ihr zu Liebe von ſeiner erſten Gattin ſcheiden läßt, und lebt mit ihm faſt 30 Jahre in glücklichſter Gemeinſchaft!

Viel von ihren Lebenserfahrungen ging in den Roman „Prinz Louis Ferdinand“ (1849) über, einen Beichtroman wie Gutzkows „Seraphine“, aber von ganz anderer Geſtaltungskraft: der preußiſche Held wird von Rahel heimlich geliebt, in der er aber nur die geiſt-

reiche Prophetin und kluge Ratgeberin sieht. Bald beginnt dann eine unausgesetzte Produktion, technisch in beständiger Arbeit fortschreitend bis zu ihrem letzten großen Roman („Die Familie Darner", 1887), sprachlich von Anfang an durch klare Bestimmtheit vor den geistreichen Zerflossenheiten ihrer männlichen Nebenbuhler hervorstechend. Kalt und nüchtern bleibt sie immer, und auch von den Nächsten spricht ihre Lebensgeschichte (1861—1862) bei aller Breite mit erkältender Objektivität, fern von Hermann Kurz' gemütlicher Freude auch an den Schwächen seiner Umgebung. Nur etwa der Zauber des römischen Kultus mag selbst in ihr wärmere Töne hervorzubringen („Benedikt" 1874). Die lehrhafte Richtung des Jungen Deutschlands treibt sie auf die Spitze, immer ermahnend, selbst in ihren sauber gezeichneten biographischen Porträts immer „überlegen". Aber die Kraft, mit der sie ihre Herzenssache vertrat, die Heranbildung der „neuen Frau" nicht durch ästhetische Verhimmelung, sondern durch praktische Schulung, die Energie, mit der sie ihre Prinzipien auch im Leben vertrat, haben ihr eine Bedeutung geschaffen, die der bloß klugen Schriftstellerin sonst nicht zukam; den spezifischen „Frauenroman" hat für Deutschland doch erst Fanny Lewald geschaffen.

Es ist endlich nochmals an Georg Büchner (1813—1837) zu erinnern, der von einem anderen Boden aus dem Jungen Deutschland entgegenkam: es war kein Zufall, daß er sich für die Veröffentlichung von „Dantons Tod" gerade an Gutzkow wandte — das einzige Talent, das Gutzkow auf seiner an kritischen Totschlägen reichen Laufbahn erfolgreich aus der Taufe gehoben hat. Die Art, wie auch ihm die Tendenz zur Muse wird, die herausfordernde Betonung des Materiellen, die Vertiefung in psychologische Entwickelungsprozesse („Lenz") machen ihn zu der Brücke zwischen den „Giganten" von der Manier Grabbes und den neuen „Titanen" des Jungen Deutschland.

Gegen diese „Titanen" richtete sich aber die Polemik des anderen, konservativ gesinnten Seitentriebes des Jungen Deutschland. Max Stirner und sein Kreis werden mit feindlicher Satire abgemalt in dem nicht talentlosen Roman „Moderne Titanen" (1850) Robert Gisekes (1827—1890). Positiver wirkte den „Freien" George Hesekiel (1819—1874) entgegen, ein strenger preußischer Legitimist und überzeugter Protestant, der aber doch in seiner Lebenshaltung von den Dogmen des Jungen Deutschland

beeinflußt blieb: sein Bedürfnis, großartig aufzutreten, ein „großes Haus“ auf Schulden aufzubauen, erwächst aus der gleichen Gedankenrichtung, der die Helden in Gutzkows Roman ihre sonderbare Färbung verdanken. Und wenn er seine Bücher ohne Disposition, ohne Feilen, ja ohne Korrektur hintereinanderweg am Schreibtisch hinwarf und das fertige Blatt mit dem Daumen auf den Boden knipste, wo seine Tochter Ludovica (1847—1889), später selbst eine produktive Fortsetzerin der väterlichen Thätigkeit, sie auffammelte und ordnete, so wird man auch in dieser gesucht genialen, nachläſſigen Manier den aphoristischen Geist der Jungdeutschen nicht verkennen. Seine historischen Romane und die „Gedichte eines Royalisten“ (1841) sind verschollen; lebendig blieb sein hervorragendstes Werk, die beste Biographie Bismarcks: das „Buch vom Grafen Bismarck“ (1868). — Der typische Repräsentant aber dieses polemischen Seitentriebs vom Jungen Deutschland ist Alexander Freiherr v. Ungern-Sternberg (1806—1868; als Schriftsteller nannte er sich nur A. v. Sternberg), ein Esthländer, der sich in den Geist der preußischen Aristokratie mit jenem Fanatismus einlebte, der für die Emigranten so oft charakteristisch ist. Seine Novelle „Die Zerrissenen“ (1832) gab gemeinsam mit dem Roman „Die Europamüden“ (1838) des in socialen Tendenzromanen fruchtbaren Ernst Willkomm (1810—1886) dem Groll gegen die anspruchsvolle Unklarheit und kosmopolitische Überhebung der jungdeutschen Romanhelden einen lange begehrten Ausdruck. Die neuen Schlagworte wurden nun unaufhörlich angewandt, bis es für die jüngsten Titanen ein heißersehnter Ehrentitel ward, ein „Zerrissener“ zu heißen. Man wäre aber versucht, dem Erfinder selbst das Wort zuzuwerfen. Geistreich, aber unstet trieb sich Sternberg bald auf den schlüpfrigen Pfaden lüsterner Novellendichtung umher, bald spielte er den richtigen „Kreuzritter“. Den Jungdeutschen lernte er die Manier des satirischen Porträtromans ab und blieb dabei ein Schüler E. Th. A. Hoffmanns — eine Mischung von Dandy und Roué, von Soldschreiber und Tendenzpoet, wie sie eben nur in der Zerrissenheit des „Vormärz“ gedeihen konnte.

Eine eigenartige Stellung nimmt noch ein Dichter ein, dessen Verwandtschaft zum Jungen Deutschland durch andere Einflüsse verdunkelt wird, ohne doch je ausgelöscht zu werden. Friedrich Halm (1806—1871) hat sich selbst charakterisiert mit den Worten:

Verſtandeshelle ohne Herzensglut,
Glut ohne Einſicht ſind's, die uns verdammen.

Auch er iſt ein Zerriſſener. Leidenſchaftliche Sinnlichkeit und eiskalte Berechnung liegen wie ein Löwe und ein Tiger im gleichen Käfig nebeneinander in ſeinem Herzen wie in ſeinen Stücken. Eligius Franz Joſef Reichsfreiherr von Münch-Bellinghauſen, der dieſen ſpaniſch-ſtolzen Namen unter dem Pſeudonym „Friedrich Halm“ verbarg wie der Graf Auersperg den ſeinen unter dem ähnlichen „Anaſtaſius Grün“ — nach ſeiner Herkunft und angeborenen Art gehörte er in die alten patriotiſch-dilettantiſchen Kreiſe des öſterreichiſchen Adels; bei Zedlitz etwa wäre da ſein Platz geweſen. Und in der That hat er die Vorliebe der altöſterreichiſchen Adels- und Beamtenkreiſe für ſpaniſche oder doch ſüdländiſch-romantiſche Stoffe ſtets bewahrt. Aber der Krakauer Beamtenſohn wurde von Michael Enk von der Burg, einem melancholiſchen Spätling joſefiniſchen Mönchtums, in andere Bildungskreiſe eingeführt; er ſtudierte in Wien und trat hier jungen Dichtern anderer Richtung nahe. Die Strömungen der Zeit kamen an ihn näher heran als an Grillparzer oder Raimund, weil ſein kälteres Herz weniger von dem warmen Beharrungsgefühl dieſer Altöſterreicher ausgefüllt war; aber er vermochte mit ihnen nur verſtandesgemäß zu rechnen. So entſtanden nun ſeine Trauerſpiele, jedes die kalkulatoriſch genaue Dramatiſierung eines Zeitgedankens, und jedes durch die fremdäußerliche Auffaſſung ſeine Karikatur. Die Frau, verkündeten die Jungdeutſchen, ſoll nicht länger das Spielzeug des Mannes ſein — und Halm ging hin und ſchrieb „Griſeldis“ (1837), dieſes „antipoetiſche Stück“, wie Vilmar es nannte, worin ein gewiſſenloſer Ritter aus vermeintlichem Ehrbegriff ſeine treue liebende Gattin fünf Akte lang quält, um am Schluß zu hören, daß man ſo nicht mit Frauenherzen ſpielen dürfe. Die Jungdeutſchen machen das Gold, wie einſt ſchon das Altertum, zum Symbol der niedrigen, verderblichen Wünſche, zum Symbol des verhängnisvollen Beſitzes; Halm ſchreibt ſein (immer noch beſtes) Stück, den „Adepten“ (1838) und verdirbt das ſchöne Thema, daß der nach Gold hungernde Alchemiſt von ſeinem Gold in den Abgrund gezogen wird — „wenn ſie den Stein der Weiſen hätten, der Weiſe mangelte dem Stein!“ — durch eine Wiederholung des Motivs der duldenden, verſtoßenen Frau, durch ſchulmeiſterlich-verſtändige Monologe des Helden, durch die greulich-unwahre Figur eines auf gut Clauſenſch

„sinnig-minnigen" Naturkindes Änneli. Die Jungdeutschen wollen heraus aus der Überbildung in natürlichere Verhältnisse, wo menschliche Gefühle einen unverfälschten Ausdruck finden; und Halm zimmert seine Kontrast-Komödie vom „Sohn der Wildnis" (1842) zurecht, in der ein Tektosagenhäuptling, wie aus einem Bilderbogen ausgeschnitten, und eine zierlich-französische Bürgerstochter des alten Massilia den Abstand der Kulturverhältnisse durch gegenseitige Erziehung überbrücken und zu den eine ganze Generation sentimentaler Zuhörer beglückenden Versen gelangen:

Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag!

Endlich aber kam (1857) Halms größte Sünde: der „Fechter von Ravenna". Hier wird das Thema vom neu zu erweckenden Gemeingefühl der Deutschen, das Wienbarg so feurig verkündet hatte, zu einem Gladiatorspiel mißbraucht, bei dem Thumelicus, Thusneldens entarteter Sohn, nach der Melodie des „Preußenliedes" wörtlich ausruft: „Ich bin ein Römer, will ein Römer sein!" Halm ist trotz aller stark aufgetragenen Sympathie mit der Witwe des Arminius, die sich nachher auch noch von Halms Gesinnungsverwandten Piloty malen lassen mußte, im Grunde auf Seiten des Klopffechters, der ein schönes, wirkungsvolles Kampfspiel höher stellt als Vaterland, Ehre und Mannesstolz; er ist immer ein Thumelicus geblieben, der im Notfall auch den germanischen Fechter mimte . . .

Es lag eine Vergeltung darin, daß Halm seine früheren großen dramatischen Erfolge bei diesem Stück mit harten Kämpfen und Angriffen bezahlen mußte. Man warf ihm vor, er habe den „Fechter" einem armseligen Reimer, dem Schulmeister Bacherl, gestohlen. Halm ist allerdings immer in der Ausbeutung fremder Stoffe und Entwürfe unbedenklich gewesen; besonders der talentvolle Steiermärker Faust Pachler (1819—1891), Halms Untergebener an der Wiener Hofbibliothek, hat sich darin Starkes gefallen lassen. Aber diese litterarischen Aneignungen mochten immer bis nahe an das Plagiat streifen — sie blieben doch unschuldig im Vergleich zu jenem viel größeren Verbrechen, wie Halm sich die edelsten Ideen der Zeit aneignete, um sie schmählich in unwahren Theaterstücken zu prostituieren! Würde der Frau und „Griseldis", Verbrüderung der Völker und „Sohn der Wildnis", germanisches Nationalgefühl und „Fechter von Ravenna"! Wie viel höher steht Heine (von Börne nicht zu reden) in den frechsten Ausbrüchen seines Spottes über Sittlichkeit

und Patriotismus, als der Neffe seines Ächters, des Präsidialgesandten am Bunde Münch-Bellinghausen, in seinen angeblich „erhabensten Momenten"!

Aber er verstand zu wirken. Er machte seine Karriere als Dichter wie als Beamter. Grillparzer bewarb sich um die Leitung der Hofbibliothek — Halm erhielt sie. Grillparzer hat die Kränkung nie verwunden. Noch bei Halms Tod grollte er:

Du bist mir in allem zuvorgekommen —
Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen!

Halm erhielt die Aufsicht über die naturwissenschaftlichen Sammlungen Wiens, er wurde (1867) Generalintendant der Hoftheater und verschuldete Laubes Rücktritt; glücklich verheiratet erfreute er sich außerdem noch der intimen Freundschaft der großen Tragödin Julie Rettich, deren Figur für seine Thusnelda maßgebend ward. Grillparzer blieb einsam. Sein Lustspiel lehnte das Publikum heftig ab. Aber Halms „Wildfeuer" (1864) fand lebhaften Beifall.

Halms lüsterne Sinnlichkeit, die auch aus Scenen des „Adepten", des „Fechters" und anderer Dramen hervorlodert, hat in diesem ohne Frage geistreichen Wagestückchen seine Hauptprobe geliefert. Ein Grafentöchterchen wird um einer Erbschaftsintrige willen als Sohn erzogen und entwickelt sich zu einem Pseudojüngling von toller Wildheit. Es giebt nun zu Scenen von prickelnder Pikanterie Anlaß, wie der in sie verliebte Vetter „Wildfeuer", deren Geschlecht er kennt, zum gemeinschaftlichen Baden auffordert und dergleichen mehr. Schließlich entdeckt die Verkleidete ihr wahres Wesen und sie ist „ein junges, holdes, unschuldig reizumblühtes Mädchen". Wie „Wildfeuer" „mit einem Mal ein ganz sanftes Lämmchen wird", hat man mit Recht als groben psychologischen Fehler hervorgehoben. Ein übermütiges Possenstück, „der geschundene Raubritter", dessen Autorschaft, ich weiß nicht mit welchem Recht, Gerstäcker zugeschrieben wird, parodierte diesen Knalleffekt: ein graubärtiger Schmiedemeister, der drei Akte lang mit herkulischer Kraft gehämmert hat, wird plötzlich erkannt als „ein zartes, holdes, vielgeliebtes Weib" . . .

Im Gegensatz zu diesen Dramen, in denen berechnende Lüsternheit und zerfließende Sentimentalität wie bei Kotzebue und Clauren sich umarmen, sind Halms Erzählungen (aus dem Nachlaß herausgegeben 1872) knapp und kräftig, weil der talentvolle Nachempfinder sich hier Heinrich v. Kleist zum Muster nahm.

Das ſind die Männer, die dem Jahrzehnt von 1830—40 die Signatur geben. Vor allem iſt es die Periode des Jungen Deutſchlands — nicht nur, weil die Tendenzen der Gutzkow und Laube ſowie der ihnen durch die Thorheit des Bundesrats aufgedrungenen Schutzheiligen Heine und Börne den ſtärkſten und nachhaltigſten Einfluß ausüben, ſondern vor allem, weil in dieſer Schule wirklich das am ſtärkſten zum Ausdruck kommt, was der ganzen Zeit eigen iſt. Es iſt jene Freude an der Fülle der Erſcheinungen, die ſogar der Peſſimiſt Lenau nicht verleugnen kann, wie ſie den Optimiſten Mörike beſeligt; die Ludwig Feuerbach zur Grundlage ſeiner Religion, Ranke zur Grundlage ſeiner Geſchichtsforſchung macht. Bei den ſtärkſten Individualitäten der Zeit nimmt ſie gern die beſondere Färbung eines eigenwilligen und übertreibenden Titanismus an: die Perſönlichkeit empfindet ſich als „Natur“, „Vollnatur“, „Vollſaftnatur“ und hat ein kindlich-geniales Behagen daran, eine möglichſt erſtaunliche Welt wechſelnder Erſcheinungen aus ihrem Mikrokosmus hervorblühen zu laſſen. Von Grabbe und Lenau, die doch ſtarke Talente waren, ſinkt dieſe Tendenz zu Gutzkow und der Gräfin Hahn, von Feuerbach zu Friedrich Rohmer herab; und doch dienen ſelbſt die Karikaturen in der Ökonomie der Weltgeſchichte ihrem Zweck und erhalten die Forderungen einer ſtarken Perſönlichkeit, eines unbeirrten künſtleriſchen Eigenwillens für die Zeiten lebendig, in denen Friedrich Hebbel und Richard Wagner ſie ſich aneignen ſollten.

In der Mitte dieſes Zeitraums, den Goethes Tod (1832) einweiht und Friedrich Wilhelms IV. Thronbeſteigung (1840) abſchließt, ſtehen zwei litterariſche Ereigniſſe von welthiſtoriſcher Bedeutung (1835): Wolfgang Menzels Denunziation des Jungen Deutſchlands — und D. Fr. Strauß' „Leben Jeſu“. Durch jene ſchlechte That trat der Zionswächter von Stuttgart zu den großen „Helfern der Verleugnung“, wie Ibſen Kain, Judas, Julian den Apoſtaten nennt: er belebte durch ſeinen Widerſpruch, durch ſeine feindliche That das neue Geſchlecht, das neue Evangelium. Er ſchmiedete getrennte, feindliche Perſönlichkeiten zu einer Gemeinſchaft zuſammen, die durch ihre gegenſeitigen Gehäſſigkeiten nicht mehr aufgehoben werden konnte: und er machte den Kampf für die neuen Güter zum Programm aller aufſtrebenden Kräfte. Strauß aber eroberte dem neuen Geiſt das letzte bisher ihm verſchloſſene Gebiet: auch die Tempeldomäne der Bibelforſchung wurde dem Geiſt zugänglich, der nicht um be-

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ſtimmter feſter Dogmen willen, ſondern aus der Freude an den Erſcheinungen ſelbſt forſcht, ſchaut, darſtellt.

Nicht Geringes haben die jungen Talente dieſem Jahrzehnt geſchenkt: den „Maler Nolten“ und den „Savonarola“, Dramen Grabbes, Gedichte Lenaus und Mörikes vor allem. Aber das Beſte gaben dieſer Zeit noch die alten Meiſter. Goethe ſelbſt ſchenkte jetzt erſt der Nation und der Welt das Wunderwerk ſeines zweiten Fauſt, und wie der tote Cid ſtand er damit plötzlich als der geborene Führer unter den Jüngſten: wo wird die Religion dieſer Tage, die Freude an der bunten Pracht der Welt großartiger gefeiert als hier? Wie ſich am Schluß der „Helena“ der Chor auflöſt in die Natur, „in dieſer tauſend Äſte Flüſterzittern, Säuſelſchweben“, „an dieſer Felſenwände weithin leuchtend glattem Spiegel“ ſich in ſanfte Wellen wandelt und aufgeht in die Früchte des Weinſtocks — da hat die Andacht dieſer ſcheinbar glaubensarmen Zeit ſo herrlich mythologiſchen Ausdruck gefunden, wie nur je die einer gläubigen Urzeit.

Um den Kaiſer ſtehen ſeine Marſchälle. Grillparzer ſingt in „des Meeres und der Liebe Wellen“ ein hohes Lied des ſelbſt im Tode herrlichen Liebeslebens, und faſt wie jene Nymphen Helenas gehen Hero und Leander ſanft in die Elemente ein; und Raimund giebt ſeinen „Verſchwender“, in dem wieder die Freude am Leben und die Auflöſung dieſer Freude harmoniſch ineinander übergehen und in der Rolle des alten Franzoſen jeder verſpottet wird, der an der Natur noch etwas zu verbeſſern findet. Immermann wirft ſich mit dem „Merlin“ in die lockende Fülle der bunten Welträtſel und mit den „Epigonen“ in die reizvolle Buntheit des modernen Lebens, um mit dem „Münchhauſen“ von der falſchen Genieſucht ein ſatiriſches Gemälde, von dem feſtbehaglichen Leben in und mit der Natur ein enthuſiaſtiſches Bild zu liefern. Annette von Droſte und Eichendorff ſingen aus ihrer liebevollen Verſenkung in Natur und Stimmung heraus; Ranke ſchreibt ſeine „Päpſte“, Alexis ſeinen „Cabanis“. Und von der genialen Einfühlung bedeutender Perſönlichkeiten verbreitet ſich dieſer neue Naturpietismus in die breiteſten Kreiſe und ſchafft für das große Publikum ein Erbauungsbuch von langdauerndem Einfluß: 1834 erſchien Leopold Schefers „Laienbrevier“ und war durch Feuchtersleben's männlichere, eigenartigere „Diätetik der Seele“ (1838) nicht zu verdrängen. Auch Leopold Schefer (1784—1862) gehörte noch

zu den „Alten“: er war ein Zeitgenoſſe der Bettina, Kerners, Uhlands, vor allem des ihm eng befreundeten Fürſten Pückler. Aber was Schefer, der träumeriſche Weltwanderer und der beſchauliche Einſiedler von Muskau, in zahlloſen wirren Novellen, in unbedeutenden Gedichten, in anachroniſtiſchen mißglückten Epen ſchuf, gäbe keinen Anlaß, ihn auch nur zu nennen. Jetzt zum erſtenmal und zum letztenmal wuchs ihm eine Schöpfung über das Dilettantiſche heraus — weit freilich auch ſie nicht. Eine milde, verſöhnliche Weisheit weihte jeden Tag des Jahres mit einem Spruch und erhob die trockene „Naturreligion“ der Rationaliſten wenigſtens bis auf die Höhe gemütvoll behaglicher Naturandacht. Verſe, die von ſelbſt im Gedächtnis haften wie Spinnefäden am Rock, etwas zäh, aber feſt geſponnen; Gedanken, die ſich jeder aneignen kann, ohne von ihrer Tiefe beſchämt zu werden — alles weislich verteilt und in zweckmäßige Doſen zerlegt — ſo überſtieg dies Werk die Erfolge von Rückerts „Weisheit des Brahmanen“ oder Annettens „Geiſtlichem Jahr“ und ſelbſt die von Zſchokkes „Stunden der Andacht“. Bis zu Mirza-Schaffy iſt nicht wieder ſo billige Weisheit berühmt geworden. Dennoch ſtünde es uns ſchlecht, des Buches nur zu ſpotten. Es iſt oft trivial, aber es iſt immer wahr. Eine nicht tiefe, aber glückliche Natur gab ſich hier ſelbſt, die wirklich durch alle Launen des Schickſals hindurch ſich die ſanfte Harmonie des Wohlwollens gegen Gott und die Welt bewahrt hatte. Die Alten hätten ihn ſo gut zu den „Weiſen“ gezählt wie die Erfinder der Sprüche „Nichts zu viel!“ und „Lobe den Tag nicht vor dem Abend!“ Wir ſind anſpruchsvoller geworden; ob wir aber die Künſte, die Kranken zu pflegen, die Hungrigen zu ſpeiſen, die Bedrängten zu tröſten, beſſer gelernt haben als der Dichter des „Laienbreviers“, das weiß ich nicht.

Uns Modernen iſt aus jener Epoche vor allem noch eine Reihe litterariſcher Gaben unſchätzbar: jene Offenbarungen eigenartiger, tief angelegter weiblicher Naturen, die den Beſten jener Zeit wurden, was Schefers Buch den Vielen ward. Das Buch „Charlotte“ zwar iſt faſt vergeſſen, und das Buch „Rahel“ in ungerechte Verachtung geſunken, von der es ſich wieder erheben wird; Bettina aber, künſtleriſche Individualität zugleich und geniale Künſtlerin, hat in dem „Briefwechſel Goethes mit einem Kinde“ uns eine ſo reiche Welt hinterlaſſen, daß wenige Litteraturen Ähnliches aufweiſen können. Beſcheiden, aber ewigen Dankes wert ſtellt ſich neben ihre

poetiſche Übergoldung Eckermann mit den ſchlichten Aufzeichnungen der Geſpräche Goethes, und das unwirſche Aufbäumen ſelbſt eines Feuchtersleben gegen die „ſtille Größe“ Goethes hat die nachhaltige Wirkung dieſes reinen Denkmals verſtehender Ehrfurcht nicht hemmen können.

Freilich, auch dieſe Zeit führte Schutt mit ſich wie jeder Gletſcher beim Vorrücken. Gutzkows „Wally“ und Grabbes „Napoleon“ gehören ihr an, und ein Mann, der mit Goethe im ſelben Jahre ſtarb, hinterließ ein poſthumes Werk, das etwa ſo niedrig ſteht wie der zweite Teil des „Fauſt“ hoch, das aber von den „Bildungsphiliſtern“ lange Zeit ebenſo behaglich genoſſen wurde wie jener angefeindet: Karl Julius Weber (1767—1832) ward mit ſeinem „Demokritus oder hinterlaſſene Papiere eines lachenden Philoſophen“ (1832—35) der Kirchenvater und Papſt für alle, die aus der großen Zeit Friedrichs und Voltaires nur das Negative geerbt hatten, Religionsſpötterei, flache Aufklärerei, Behagen an Cynismen aller Art, während die große Menſchenliebe und die tapfere echte Aufklärungsarbeit jener Zeit dem Anekdotenjäger zu ſchwer war. Aber man fand auch hier die Buntheit, für die man ſchwärmte, mit Behagen vorgetragen, nirgends aufregenden Zorn, nirgends leidenſchaftliche Liebe; hatte man morgens ſeinen Spruch aus dem „Laienbrevier“ geleſen, konnte man ſich wohl abends an Demokrits Späßen ergötzen.

Falſche Titanen und echte Philiſter — Dichter und Gelehrte — alle löſten ſie die Welt in ein Kaleidoſkop intereſſanter Momente auf und waren von dieſer That entzückt. Männer mußten wieder kommen, die Stil und Größe beſaßen, um Einheit in die Vielheit zu bringen. Sie kamen.

Fünftes Kapitel.

1840—1850.

Der Zeitraum von 1840—1850 iſt das Jahrzehnt der Revolutionäre. Die große Revolution von 1848 iſt nur der gewaltige äußere Ausdruck einer langen, mächtigen Vorbereitung. Man möchte an jene unheimlichen Worte erinnern, die Heine 1844 in „Deutſchland ein Wintermärchen“ einfügte; er ſieht einen vermummten Gaſt unheimlich hinter ſich ſtehen, der ein Richtbeil unter dem Mantel hält:

> Ich bin dein Liktor, und ich geh'
> Beſtändig mit dem blanken
> Richtbeile hinter dir — ich bin
> Die That von deinem Gedanken . . .

Die Regierungen haben die Schüler des Jungen Deutſchlands verfolgt, Fritz Reuter in den Kerker geſteckt, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, Richard Wagner zur Teilnahme an den Kämpfen der Revolution gebracht, während Friedrich Hebbel und der alte Schopenhauer auf der andern Seite der Barrikaden ſtanden. Aber der größte Revolutionär des 19. Jahrhunderts wäre vor ihrer Verfolgung ſicher geweſen, ſelbſt wenn er in Deutſchland gelebt hätte: Charles Darwin (1809—1882). Was die Journaliſten und die Dichter jenes Zeitraums anſtrebten, das hat ſein tief eindringender Geiſt fundamentaler, als ſie ahnten, erfüllt: Schranken einzureißen, die ſeit Jahrtauſenden beſtanden, flüſſige Übergänge an den Platz eiſerner Grenzen zu ſetzen, die große Lehre vom aufſtrebenden Kampf durch die ganze Reihe der lebenden Weſen zu erhärten. Durch Darwin ward eine neue Weltauffaſſung begründet, durch ihn der Peſſimismus überwunden, durch ihn in letztem Sinne die neue Dichtung, die neue Kunſt erſt ermöglicht. Aber in alledem war der ſtille, langſame, methodiſche Revolutionär doch nur der Vollender von Tendenzen, die ſeine ganze Zeit erfüllten.

Kleinere „Umſtürzer“ ſtehen in Deutſchland: D. Fr. Strauß (1808—1874), Robert Schumann (1810—1856), Adolf Menzel (geb. 1815). In Frankreich kämpfen die „Romantiker“ den Kampf gegen die alte Tradition aus, den Victor Hugo (1802—1885) begonnen hatte; neue Wege aber geht der größte Lyriker der Franzoſen, Alfred de Muſſet (1810—1857). Mit ihm nahezu im gleichen Jahre iſt der erſte „moderne“ Autor jenes Landes geboren, das damals noch als „barbariſch“ galt, und das ſo bald unſere alte Litteratur mit dem neuen Geiſt erfüllen ſollte: der Ruſſe Gogol (1809—1852). Bald tritt Charles Dickens (1812—1870) auf, eine durchaus polemiſche Natur, in der Technik zwar von merkwürdig altmodiſcher Manier, aber in der Tendenz ein hitziger Vorfechter neuer Ideen, dem konſervativen England ein Revolutionär. Und dann folgen dem Dänen Kierkegaard (1813—1855), der die Staatskirche von ſeiner kleinen Heimat aus erſchüttert, bis ſie in allen Landen wankt, die großen Vollender des Umſchwungs, Richard Wagner (1813—1883) und ſchließlich Otto v. Bismarck (1815—1898).

Was hatten die Männer des Jungen Deutſchland und ihre Genoſſen nicht alles neuern wollen! Aber ſie blieben bei dem Gedanken. Jetzt erzog „die ungeſtüme Preſſerin, die Not“ den Mann der That: der Vorkämpfer der Konſervativen, der preußiſche Landjunker Otto v. Bismarck ward der Vollender jener großen Revolution, die aus dem kläglichen Staatenbund ohne Macht und Recht das herrliche neue große deutſche Reich ſchuf! Und was ihm 1866 und 1870 gelang, das war doch zum guten Teil nichts als „die That zu ihren Gedanken“, zu den Ideen jener „Profeſſoren und Journaliſten“ von 1848 und 1860, die es heute Mode iſt zu verſpotten. Kein großes Volk iſt gegen ganze Generationen ſeiner Befreier ſo maßlos ungerecht wie Deutſchland heute gegen den alten Liberalismus. Ohne Paulskirche beſäßen wir weder das deutſche Reich noch ſeine Verfaſſung — das haben ſelbſt ſtrenge Juriſten wie Binding hervorgehoben. Aus dem wüſten Schutt, in dem die diplomatiſche und bureaukratiſche Routine vor 1848 hantierte, ließ der Geiſt jener Männer, die ſich heute von ſo unendlich viel kleineren Leuten belachen laſſen müſſen, den Neubau Deutſchlands entſtehen.

Und nicht bloß inhaltlich — auch der Form nach gehören die Reden der Paulskirche zu dem Bedeutendſten, was dieſer Zeit-

raum litterarisch hervorgebracht hat. Zu großartigem Schwunge erhebt sich plötzlich das so lange gebundene Wort. Neben den alten Meistern, Jacob Grimm, Ludwig Uhland, E. M. Arndt, Fr. L. Jahn tritt eine ganz neue Generation von Rednern auf den Plan. Wohl hat noch immer das gelehrte Element die Führung durch Fr. Chr. Dahlmann (1785—1860), den ernsten strengen Historiker, von dessen Worten man wiederholen kann, was er gleichnisweise vom Einmaleins sagt: daß sich diesem gar nichts besonders Scharfsinniges oder gar Liebenswürdiges nachsagen lasse, sondern immer nur so viel, es sei richtig damit, es lasse sich dem nicht widersprechen. Aber neben ihm steht doch als Parteihaupt der Professorensohn und Professor Karl Vogt (1817—1895) aus Gießen, „eine runde, breitschultrige, äußerst behäbige Gestalt, wie ein glücklicher Pächter, der seine Revenüen nicht ganz verzehren kann", ein Meister polemischen Humors und zündender Parolen; steht der Theaterkassierer von Leipzig, Robert Blum (1807—1848), mit den Feueraugen in dem vom dichten Bart umwallten runden Gesicht, der feindliche Schlagworte so gewandt aufzufangen weiß: „Diese Partei läßt sich den Vorwurf der Wühlerei gern gefallen; sie hat gewühlt ein Menschenalter lang, mit Hintansetzung von Gut und Blut; sie hat den Boden ausgehöhlt, auf dem die Tyrannei stand, bis sie fallen mußte, und Sie säßen nicht hier, wenn nicht gewühlt worden wäre." Und wenn die Aristokratie den Präsidenten der Paulskirche, Heinrich v. Gagern (1799—1880) aus Bayreuth, gesandt hat, dessen hohe vornehme Gestalt nicht wenig zu seinem Nimbus beitrug und auch zu dem feierlichen Pathos seiner Rede paßte, so schickte sie doch auch den Fürsten Felix Lichnowsky (1814—1848), dessen lässig-eleganter Salonton und dessen geistreiche Schlagfertigkeit eine ganz neue Nuance in die öffentliche Beredsamkeit Deutschlands brachten. Die düstere, schwere Redegewalt Josefs v. Radowitz (1797—1853) wurde überholt von der aus dem Herzen quellenden, ganz und gar „mündlichen" Redemacht Gabriel Riessers (1806—1863) aus Hamburg, dessen Kaiserrede vom 21. März 1849 H. v. Treitschke für die großartigste erklärt, die in dieser Versammlung gehalten wurde.

Die Paulskirche hat die Berliner konstitutionelle Versammlung in den Schatten gestellt, die auch wirklich kleinlicher und altmodischer diskutierte, aber doch auch Redner von Bedeutung zählte

— vor allen, nach unſerm heutigen Urteil, auf der Seite der konſervativen Minorität, in dieſem und den ihm folgenden Landtagen. Trocken, pedantiſch, aber feſſelnd durch den heiligen Ernſt einer unerſchütterlichen Überzeugung ſprach auf der Linken Johann Jacoby (1805—1877) aus Königsberg; mit dem „Bruſtton der Überzeugung“ und mit dem ſicher blickenden tiefblauen Auge, der durchgearbeiteten Phyſiognomie, dem ehrwürdigen Backenbart wirkte Benedikt Franz Leo Waldeck (1802—1870) aus Münſter, ein Volksmann im beſten Sinne des Wortes, doch auch nicht ohne deſſen Schwächen; knorrig, volkstümlich ſchroff redete Hermann Schulze-Delitzſch (1808—1883); geiſtreich, mit einer ſeltſamen Miſchung von Romantik und praktiſchem Sinn, Lothar Bucher (1817—1892) aus Neuſtettin, der ſpäter einer unſerer glänzendſten Journaliſten und (1864—1890) zuletzt Bismarcks „rechte Hand“ wurde. Otto von Bismarck ſelbſt ſprach originell, ſcharf, aufreizend, aber damals noch oft durch die geſuchte Eigenart gehindert, die der tiefgläubige, in Leben und Denken großartig folgerechte, eckig-originelle Adolf v. Thadden-Trieglaff (1796—1882) zur offiziellen Sprache ſeiner Partei gemacht hatte: eine bizarre Miſchung von derb-volkstümlichen Wendungen („ein Wähler auf 10000 Pfund Menſchenfleiſch inkluſive Menſchenknochen“) und Bibel- oder Klaſſikercitaten, dunkle Anſpielungen in der Art Hamanns, viel verhaltener Groll und zu viel Ironie. Dagegen fiel dem Doktrinär der altkonſervativen Partei, dem vom Judentum zum orthodoxen Luthertum übergetretenen Friedrich Julius Stahl (1802—1861) aus München die Aufgabe zu, die Deviſen in die Fahnenbänder zu ſticken, wirkſame Schlagwörter: „Autorität, nicht Majorität“; „die Wiſſenſchaft muß umkehren“.

Nicht klein iſt die Zahl geringerer Talente, die noch zu nennen wären, und in manchen Schattierungen ſchwankt ihre Eloquenz. Allen aber iſt jetzt das gemein, daß die mündliche Rede eine Wahrheit geworden iſt. Man lieſt nicht mehr ab, man redet nicht mehr ein unſichtbares Publikum an, ſondern unter dem Druck des Moments wendet man ſich an gerade dieſe Zuhörer und ſucht ſie zu gewinnen. Dieſe Mündlichkeit, die Befreiung vom Leſepult gehört zu den Kennzeichen der Zeit. Freiligraths Gedichte wurden deklamiert, und deklamieren muß man Herweghs Gedichte, um ihre Wirkung zu verſtehen. Aber auch Fritz Reuter iſt zum Vorleſen mehr als zur ſtillen Lektüre geeignet, und für Hebbel, Otto Ludwig,

Richard Wagner ist die lebendige Bühnenwirksamkeit selbstverständliche Voraussetzung. Agitatoren sind sie alle; weit hinter ihnen liegen die schüchternen Anfänge werbender persönlicher Wirksamkeit aus der Zeit Alexander v. Humboldts.

Vergessen wir nicht, daß zu dieser Generation noch viele Autoren gehören, deren litterarische Thätigkeit tiefer herabreichende Wurzeln besitzt und früher begann: Karl Gutzkow (geb. 1811), Fanny Lewald (geb. 1811), Georg Büchner (geb. 1813) und andere — alles Naturen, die es drängte, die ersehnten Ideale leibhaftig vor sich zu sehen.

So beherrscht das Jahr 1848 mit höchster Energie diese ganze Epoche. Vorher ist nichts als ein trauriges verdrießliches Interim. Man hatte in Preußen, bei aller persönlichen Sympathie mit Friedrich Wilhelm III., ungeduldig die neue Zeit erwartet, die mit seinem Sohn aufsteigen sollte; er kam und brachte nur schöne Worte und romantische Ideen und enttäuschte alle Welt. In Österreich unterdrückte das senile Polizeisystem mit dem ganzen Eigensinn eines kranken Greises jede „gefährliche" Regung, und Metternich hatte selbst gegen eine Akademie der Wissenschaften Bedenken, weil sie von den Gelehrten erbeten war. Censur und Theaterpolizei überschlugen sich in Mißgriffen. In Bayern sogar ward man des Königs müde, dem das Land so viel verdankte und die Hauptstadt alles; begierig griff man seine persönlichsten Liebesabenteuer auf, um daraus eine politische Sache zu machen. Verdrossenheit überall und überkluges Besserwissen: oben am grünen Tisch und unten auf der Bierbank die gleiche weltfremde, in alten Gleisen daherfahrende Kannegießerei. Was Leben in sich spürte, mußte sich zur Agitation gedrängt fühlen. Aus der biedermännischen Anekdotenmalerei von Düsseldorf wurde das düstere Genie Alfred Rethels (1816—1859) in seine revolutionären Bahnen geworfen und zeichnete Revolutionsbilder und Totentänze. An das Volk wandte man sich mit liebender Begeisterung; und von hier kam das Heil. Nicht ganz so kam es, wie Freiligrath und Herwegh erwarteten; aber so, wie Reuter und Auerbach, Hermann Kurz und Otto Ludwig es fühlten.

Dies also bleibt der revolutionären Zeit als dauerndes Verdienst: die Brücke wieder geschlagen zu haben zwischen Dichtung und Leben, den Sänger wieder in das Volk gestellt zu haben. Man nennt auch das Tendenzdichtung. Aber man vergleiche es mit der Tendenzpoesie der Jungdeutschen, und man wird den Unterschied fühlen. Der lebendige Kontakt mit den Tendenzen des Volkes und

der Zeit löste die rein litterariſchen, äſthetiſchen Abſichtlichkeiten der exkluſiven Litteratenkreiſe ab.

Eine Zeit wie dieſe gewinnt das Anſehen eines organiſierten Feldzuges. Man mag von Teleologie und zweckbewußter Anordnung der Generationen noch ſo wenig halten — in ſolchen Momenten ſchafft der Dampfhammer der unabwendbar drängenden Notwendigkeit in raſcher Folge die Jahrgänge der Schriftſteller zu ebenſoviel verſchieden gerüſteten Regimentern um. Wie eine Vorhut ſchickt die Zeit die Männer voraus, die Fühlung mit dem „gemeinen Volk“ ſuchen und herſtellen. Dann, wie Feldherren vor der Front, rücken die ſtolzen Einſamen an, die Grübler und Schlachtendenker, die die neue Kunſt und die neue Zeit im Kopf tragen. Auf die Auerbach, Reuter, Hermann Kurz folgt der ſtolze Jahrgang von 1813: Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner, Victor Hehn, Fr. W. Weber, Georg Büchner. Nun kommt das große Heer, die Revolutionsdichter ſelbſt und ihre Kameraden vom Pamphlet: Freiligrath, Dingelſtedt, Prutz, Scherr, Karl Vogt, Karl Beck, Herwegh. Die Schlacht wird geſchlagen und verloren. Es ſcheint wieder einmal vernichtet, was kaum erobert war: die Geburt der Poeſie aus dem nationalen Leben. Eine Reaktion macht ſich geltend, die aber doch auch in der Abwehr der bisherigen Tendenzen die Fühlung mit den Tagesfragen nicht ganz aufgeben kann. Nicht nur die Männer der politiſchen Gegenbewegung wie Friedrich Rohmer, Sebaſtian Brunner, wie Bismarck ſelbſt, nicht bloß die Verfechter der religiöſen wie Julius Sturm, Leberecht Dreves, Maria von Nathuſius — ſelbſt die, die aller Tendenz den Rücken kehren und nur der „reinen Form“ leben wollen wie Graf Schack und Betty Paoli, ſelbſt ſie haben Anteil an der Färbung der Epoche und, gleichſam wider Willen, an der fieberhaften Sehnſucht nach beſſeren Zeiten. Ernſt und tapfer wendet ſich dann eine neue Schar neuem Aufbau zu, Hiſtoriker zumeiſt wie Th. Mommſen, G. Freytag, H. v. Sybel und ihr malender Genoſſe Adolf Menzel; daneben der Philoſoph Lotze. Gleichaltrig mit ihnen gründen Doſtojewski und Turgenjew in Rußland eine neue Litteratur, Ruskin in England eine neue Kunſt — beides für die Welt, nicht bloß für ihr Vaterland. Und nun zieht in das Feldlager, das jene tapferen alle erbaut und befeſtigt, eine neue Siegerſchar ein: die Männer von 1819, Gottfried Keller, Theodor Storm, Theodor Fontane; um ſie Klaus Groth, Luiſe von François, Wilhelm Jordan.

Drei Jahre, die an bedeutenden Autoren ſo reich wären wie 1813—1817—1819 findet man wohl in der ganzen Geſchichte der deutſchen Litteratur nicht ſo nahe benachbart, und kaum können auch nur einzelne Jahre wie 1798, 1802 es mit ihnen aufnehmen. Dann folgt noch 1821 ein reicher Aſteroidenſchwarm, der aber, mindeſtens für die deutſche Poeſie, keinen einzigen Namen von der Bedeutung der Hebbel, Storm, Keller bringt. Und dann richtet ſich alles wieder zu ſtiller Ruhe, als ſei die litterariſche Urkraft erſchöpft, überanſtrengt, und lange, lange dauert es, bis auch nur ein Luſtrum ſo viel ſolcher Namen bietet, wie jene drei großen Jahre jedes für ſich!

Berthold Auerbach (1812—1882) aus Nordſtetten im württembergiſchen Schwarzwald iſt die leibhafte Verkörperung jenes Bedürfniſſes nach unmittelbarer, greifbarer Wirkſamkeit, das dieſen Zeitraum kennzeichnet. Durch und durch iſt er eine „mündliche Natur“, und immer muß man dies im Auge behalten, wenn man ihn richtig beurteilen will. Der kleine rundliche Herr mit den friſchen Augen in dem vollen, von weißem Haar bedeckten Geſicht war ein leidenſchaftlicher Sprecher, aber auch ein williger und dankbarer Zuhörer. Das Wort hatte für ihn ganz andere Bedeutung als für uns verſchloſſene Deutſche von heut; es war ihm etwas Lebendiges, ein Fund, ein Geſchenk. Man lachte wohl (heimlich; denn ins Geſicht konnte niemand dieſer ſiegreichen Gutherzigkeit lachen), wenn er nach ſo einem „guten Wort“ ſich triumphierend umſah oder wohl gar gnädig hinzufügte: „Ich ſchenke es Ihnen“; aber gerade in dieſer Vorſtellung von dem eigenen Wert eines glücklichen Ausdrucks begegnete ſich der Sohn der jüdiſchen Landbauern mit den alten Germanen der Urzeit, deren Sänger weiſe Lehren wie Waren umhertrugen, und deren Märchen von dem Wert geſchenkter Sprüche zu melden wußten. Sobald ein Grasfink oder eine Glockenblume ihm etwas Neues mitgeteilt hatten, mußte er es der Welt verkünden; und er durfte die ſchönen Worte ſchreiben: „Alles Lebende erſchien mir immer ſo neu als heilig“. Deshalb hatte er immer etwas zu erzählen — ſo viel, daß er kein guter Erzähler blieb. Gleich war er mit ſeinen Figuren auf du und du: vertrauten ihm Barfüßele und Waldfried ihre Erlebniſſe und Gedanken an, ſo konnte er kein ſtummer Zuhörer bleiben und gab das Seinige dazu. So entwickelte ſich eine Redeluſt, die ſchließlich zur Redeſeligkeit entartete — bei den Figuren wie bei dem Dichter

ſelbſt, der ſeiner Freude an Volksreden und Triumphen gern die Zügel ſchießen ließ.

Schon dieſe freundſchaftliche Stellung zu den eigenen Geſtalten unterſcheidet Auerbach von dem Jungen Deutſchland, das der Jüngling (1836) in offener Fehde angriff. Ihm waren ſeine Bauern und ſeine Denker Freunde; gerade ſo gut wie die lebendigen Freunde mußten ſie ihm helfen, die großen Fragen zu löſen, die ihn beunruhigten, mußten mit ihm über Religion und Kunſt, über Deutſchtum und Judentum grübeln. Er ſtand nicht wie die jungdeutſchen „Geiſtesjunker“ vornehm über ſeinen Geſtalten. Jene waren vor allem Individualiſten; er empfand ſich allezeit, und mit lebhaftem Glücksgefühl, als einen Teil großer Gemeinſchaften. In ihnen zu wirken hieß ihm leben. Deshalb bildete er, wo er auch lebte, den Mittelpunkt geiſtig angeregter Kreiſe.

In einer Zeit, in der das litterariſche Leben Deutſchlands mehr denn je „atomiſiert“ war und ein Kampf aller gegen alle die äſthetiſchen wie die menſchlichen Lebensbedingungen der Schriftſteller untergrub, war Auerbach der einzige, der nach allen Seiten Verbindungen anknüpfte und unterhielt. Nur in München gab es einen in fröhlicher Gemeinſchaft lebenden Dichterkreis; ſonſt aber hatten die Otto Ludwig und Gottfried Keller (die beide er „entdecken“ half), die Friedrich Spielhagen und Hermann Kurz vielfältig nur durch Auerbach Beziehungen zu der Schriftſtellerwelt außerhalb ihres nächſten Bezirkes. Dieſe Thätigkeit des unermüdlich „menſchenfreudigen“ Mannes bildet nicht ſein geringſtes Verdienſt. Denn ebenſo vermittelte er auch zwiſchen dem Parlament und der Preſſe, brachte die Höfe von Berlin und Karlsruhe mit der Litteratur, und das Volk (durch ſeinen Hebel nachahmenden Kalender „Der Gevattersmann“, 1845—1848) mit der Bildung des Tages in Berührung. Drake ſchickte ihm das Modell der Viktoria von der Berliner Siegesſäule: „Hier haſt du mein Barfüßele!“, und Maurus Jokai überſetzte einen ſeiner Romane. Man klagte über ſeine Eitelkeit; aber dieſe kindliche Freude an ſich ſelbſt war in den Tagen der Gutzkow und Wagner faſt Beſcheidenheit zu nennen. Und er durfte ſich ſeines Lebens freuen, das ihn in raſchem Aufſtieg zum populärſten Autor ſeines geliebten Volkes machte. Dann kam der Antiſemitismus und brach dem Mann, der ſich immer als Deutſcher und als Jude zugleich gefühlt hatte und fühlen durfte, das Herz. Noch ſtarb er als gefeierter Mann, und zwei

Miniſter folgten dem Sarg im Auftrag ihrer Regierungen — für einen deutſchen Dichter eine faſt unerhörte Auszeichnung. Seitdem aber ging man mit merkwürdiger Schnelligkeit über ihn zur Tagesordnung über, und jedermann glaubt heute, über den Autor der „Schwarzwälder Dorfgeſchichten“ hochmütig wegſehn zu dürfen.

Als ſie erſchienen (1843—1854), wirkten ſie wie eine Offenbarung und riefen eine ſtarke Nachfolge hervor. Zwar der treffliche Joſef Rank (1816—1896: „Aus dem Böhmerwalde“ 1843) war von Auerbach unabhängig; aber der philoſophiſche Dichter Melchior Meyr (1810—1871) eröffnete mit ſeinen „Erzählungen aus dem Ries“ (1856) eine langandauernde Flut von Überſetzungen der Schwarzwälder Dorfgeſchichten in das Lokalkolorit verſchiedener Landſchaften. Der Gegenſatz zu den verſtiegenen Adels- und Künſtlerromanen der Jungdeutſchen that es nicht allein; wohl aber kamen ſie dem Verlangen der Zeit nach Einheit, nach Überwindung der Zerſplitterung entgegen. Jeremias Gotthelfs derb naturaliſtiſche Darſtellung vertiefte noch die Kluft zwiſchen den „Gebildeten“ und dem „Volk“; Auerbachs ſtiliſierte Art näherte die einfachen Leute dem Bildungsniveau ſeiner Leſer. Vielleicht übertrieb er die ſentenziöſe Neigung, die in den Bauern ſeiner Heimat unzweifelhaft herrſcht, und vielleicht näherte er die Bildungskämpfe des Dorfſchulmeiſters zu ſehr den eigenen — aber um ſo ſtärker trat dem Leſer die Empfindung der inneren Verwandtſchaft entgegen und beglückte ihn.

Deshalb wirkten auch ſeine Romane ſo viel weniger. Er begann mit „Denkerromanen“ in der Art der König, O. Müller und ſo vieler anderer Specialiſten („Spinoza“, 1837); er kam zu großen Zeitromanen in der Manier Gutzkows („Auf der Höhe“, 1865; „Das Landhaus am Rhein“, 1869). Die Technik iſt beſſer als in den „Rittern vom Geiſt“, der Stil unendlich reiner, die Geſpräche ſind geiſtreicher; aber in Fragen des Zeit- oder Lokalkolorits bleibt er weit zurück. Die ſtrenge Konzentration, die glänzende Vergegenwärtigung in den beſten Dorfgeſchichten, vor allem dem meiſterlichen „Diethelm von Buchenberg“, weicht einer behaglichen Spaziertechnik und einer ganz konventionellen Zeichnung hergebrachter Typen in unglücklicher Nachahmung des „Wilhelm Meiſter“. Schließlich machte noch der Erbfehler aller „Romane des Nebeneinander“, die unüberſehbare Perſonenfülle, ſeinen gut gemeinten patriotiſchen Chronikroman „Waldfried“ (1874) zu einem Labyrinth

von Namen und Verwandtschaftsverhältnissen, in dem sich der Autor selbst verirrt. Die Handlung ist immer groß und einfach gedacht: Erziehungsromane im Sinne Goethes sind alle Romane Auerbachs. Aber wie bei den Männern der Paulskirche stand auch hier das Ausführen nicht auf gleicher Höhe mit dem Denken und Reden.

Ganz vortrefflich sind dagegen seine Volkserzählungen (in Auswahl gesammelt in dem Buch „Zur guten Stunde", 1872, 1875, das als eines der ersten würdig ausgestatteten Familienbücher neueren Stils mit Bildern von Menzel und Meyerheim erschien). Hier hat der leidenschaftliche Reichsfreund für die Anfreundung des „großdeutschen" Süddeutschlands an Preußen mehr gethan als mancher berühmte Politiker. Als Dramatiker mußte er scheitern; er war nicht dazu geschaffen, fremde Figuren ungestört sich aussprechen und ausleben zu lassen.

Auerbach hielt gute Freundschaft mit seinen Altersgenossen Hermann Kurz und Otto Ludwig, die beide die Dorfgeschichte anders als er auffaßten, beide aber von ihm beeinflußt wurden. Er hat auch einem andern Meister der Volkserzählungen freundlich die Hände geboten, der, älter als er, doch in seiner litterarischen Wirksamkeit Auerbachs Auftreten und Erfolge voraussetzt.

Fritz Reuter (1810—1874) ist mehr ein Opfer, als ein Typus der Zerrissenheit, die diese Epoche so heiß bemüht war zu überwinden. Der Sohn der kleinen Ackerbaustadt Stavenhagen hat überall unter seinen „Vorgesetzten" zu leiden gehabt. Mit patriarchalischer Autorität herrschte über seine Jugend der Vater, der rührige und tüchtige Bürgermeister, dessen Macht durch das fahrige und haltlose Wesen des Jünglings noch gesteigert wurde. Unbehagliche Familienverhältnisse brachen diesen Beziehungen noch den Kitt natürlicher Anhänglichkeit aus: die Mutter war beständig bettlägerig, der Vater lebte daneben in einer zweiten wilden Ehe. Der Gymnasiast mit dem scheuen Gesichtsausdruck und dem ordinär geformten Kinn, das später der Bart wohlthätig verdeckte, der Student in Rostock und Jena versprach nicht viel, und schlimme Berichte über sein wüstes Leben vergrößerten die Entfernung der Herzen von Vater und Sohn. Und nun geriet der gutmütige, idealistisch angelegte, aber steuer- und zielloſe Student in die Burschenschaft und ward von der Demagogenhetze nach dem Frankfurter Attentat fast am schwersten betroffen. Nach einer Untersuchungshaft, die durch die Grausamkeit des Untersuchungsrichters Dambach zu einer langen Folter

wurde, ward der wahrhaftig nicht ſtaatsgefährliche Träumer (1834) wegen „Konat zum Hochverrat“ zum Tode verurteilt — zum Tode wegen Tragens ſchwarzrotgoldener Bänder und Abſingens revolutionärer Lieder! Auch die Begnadigung zu 30 Jahren Feſtung gehört noch immer zu den größten Ungeheuerlichkeiten der ſtaatlichen Inquiſition in jenen Tagen einer „weiſen und gerechten Regierung“, um ſo mehr, als Preußen den Mecklenburger wegen ſeiner in Jena begangenen „Verbrechen“ ſo furchtbar hart ſtrafte. Trotz den Reklamierungen ſeiner heimiſchen Regierung ſchleppte die preußiſche Juſtiz den Armen auf den Feſtungen Silberberg, Glogau, Magdeburg (wo er am ſchlimmſten gequält wurde) und Graudenz umher, bis ihn endlich der Großherzog zur milden patriarchaliſchen Haft in Dömitz ausgeliefert erhielt. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. entließ ihn ſein Landesherr aus dem Gefängnis — eine hochherzige Verletzung ſeiner Verpflichtung, die preußiſche Begnadigung abzuwarten, für die das deutſche Volk dem kleinen „Tyrannen“ in Schwerin ewig dankbar ſein ſollte.

Aber Reuters Leben ſchien für immer zerſtört. Er hatte ſich in Dömitz in die Tochter des alten Kommandanten v. Bülow verliebt; aber welche Hoffnung hatte der geſtrandete Hochverräter? Er hatte auf der Feſtung allerlei Studien getrieben, juriſtiſche, kameraliſtiſche, gezeichnet und gemalt, aber nichts recht gelernt — wo ſollte Stimmung und Sammlung herkommen? Er hatte ſich in ſeiner Verzweiflung dem Trunk ergeben, dem er ſchon in Jena geneigt war, und dies wuchs ſich jetzt zu einer unüberwindlichen Krankheit aus. Haltlos irrte er umher, verſuchte ſich als Ökonom (ſeine „Stromtid“), als Privatlehrer, als Journaliſt, alles mit geringem Erfolg. Doch dem Verſinkenden ward unerwartete Rettung. Luiſe Kuntze, die Tochter eines Predigers, wagte es, ihr Leben mit dem des moraliſch und geſellſchaftlich ſchwankenden Mannes zu verbinden, der faſt ſchon zu einem jener typiſchen „ratés“ herabgeſunken war, zu einem halb cyniſchen, halb elegiſch-ſentimentalen Lebensverfehler, wie ſie der Zeitroman ſo oft malt. Ihr Beiſtand und noch mehr ihr Vertrauen hob ihn. Der Privatlehrer in Treptow an der Tollenſe hatte (1853) ſeine alte journaliſtiſche Übung im Erzählen und Reimen von Anekdoten benutzt, um eine Sammlung von „Läuſchen und Rimels“ (kleine Erzählungen und Reimereien) herauszugeben. Sie wurden mit ungeheurem Jubel

aufgenommen, wenn auch zunächst nur in der plattdeutschen Heimat. Sie thaten in Mecklenburg und Pommern den Landwirten und Kleinstädtern denselben Dienst, den zehn Jahre früher in den Großstädten Norddeutschlands Auerbachs Dorfgeschichten geleistet hatten: sie versetzten die Leser in eine große Gemeinschaft. Ein Jahr vorher hatte der Dithmarsche Klaus Groth (1819—1899) seinen „Quickborn" (1852) erscheinen lassen. Es waren zarte lyrische Klänge von großer Weichheit und Reinheit, und Erzählungen, deren mild elegischer Humor, wie ihre Form, an den größten der deutschen Volkserzähler, Hebel, nicht zufällig erinnerten. Der lokalpatriotische Ton war stark angeschlagen, und das leidenschaftliche Heimatsgefühl der Nordalbingier hörte mit Entzücken, wie das angeblich so unmusikalische Holstein eine echtere und reinere Lyrik hervorbrachte, als seit langer Zeit vernommen war. Aber mundartliche Lyrik hatte es immer gegeben, und kleine Erzählungen im Dialekt waren nie ausgestorben. Reuter war kein Lyriker wie Klaus Groth; ihm fehlte das feine Ohr für die Stimmen der Natur, die Harmonie der Wiedergabe, die Ruhe der formvollendenden Ausarbeitung. Aber er gab, was die zartere Dichternatur nicht geben konnte: eine Fülle lebendiger Gestalten, mit knappen Zügen greifbar hingestellt. Die Niederdeutschen waren lange Zeit von der Litteratur fast ausgeschlossen gewesen; nun sahen sie sich in ihrem eigenen Dialekt „litteraturfähig" gemacht, sahen die Typen aus Stadt und Land, die sie selbst so wohl kannten, neben die „Originale" und „interessanten Persönlichkeiten" der hochdeutschen Schriftsteller rücken. Dazu die leichte Art des Erzählens, die ihre eigene, behaglich breite Manier zum Muster nahm. Man war entzückt, und Jochen Päsel mit seinen Gesellen und der Junker von Degen mit seinen Kameraden eroberten das plattdeutsche Sprachgebiet für Reuter.

Zwar fehlte es nicht an Opposition. Zwischen Klaus Groth und Fritz Reuter entbrannte ein von ihren Anhängern nicht ohne Bitterkeit geführter Streit. Die „Gebildeten" standen zunächst bei dem Verfasser des Quickborn; so Friedrich Eggers (1819—1872) aus Rostock, der Kunsthistoriker und Ästhetiker, der selbst plattdeutsch dichtete („Tremsen", herausgegeben von seinem Bruder 1875), der originelle Held von Wilbrandts humoristischer Novelle „Fridolins heimliche Ehe", und besonders Karl Müllenhoff (1818—1884) aus Marne in Dithmarschen, der große Gelehrte, der mit gewaltig

nachſchaffender wiſſenſchaftlicher Phantaſie die Entſtehung der germaniſchen Nation aus dem Dunkel der Urzeit heraushob und jeden nachhallenden Ton urſprünglich germaniſcher Art mit leidenſchaftlichem Anteil begrüßte. Der Kampf heftete ſich zunächſt an äußerliche Fragen, oder die doch ſo ſchienen. Fritz Reuters Sprache war unrein; großenteils waren ſeine Sätze aus dem Hochdeutſchen in das Plattdeutſche erſt zurücküberſetzt; ſeine Verſe waren gewaltſam bis zur Mißhandlung des Sprachſtoffs. Auch Klaus Groth hat nicht, wie J. P. Hebel oder wie der gleich ausgezeichnete öſterreichiſche Dialektdichter Franz Stelzhamer (1802—1874), Adalbert Stifters Freund, voll aus der Mundart heraus gedichtet; auch bei ihm wie bei ſeinem Vorbild, dem großen Schotten Burns, gehen Flexion und Syntax noch merkbar durch das Sieb der Schriftſprache. Aber immerhin war bei ihm, in der Lyrik vor allem, die Grundlage niederdeutſch — bei Reuter noch nicht; er kleidete hochdeutſchen Stil in mundartliche Wörter um, wie etwa Hoffmann von Fallersleben bei ſeinen zahlreichen Verſuchen in allemanniſchem, ſchleſiſchem oder auch „rotwelſchem“ Dialekt. Klaus Groth hatte bei den Studien, die der arme Kirchſpielſchreiber und Mädchenlehrer mit einem ſeine Geſundheit untergrabenden Eifer betrieb, von vornherein die Hebung des Plattdeutſchen im Auge; bei Reuter war die plattdeutſche Schriftſtellerei zunächſt etwas Zufälliges. Mit Groth fühlten die gerade damals durch die däniſche Bedrückung in ihren deutſchen Gefühlen leidenſchaftlich geſteigerten Patrioten der Nordſeeprovinzen: was in ihrem Volk edel, zart, rein war, das hörten ſie in dieſen Verſen. In Reuters Späßen fürchteten ſie eine neue Erniedrigung des Niederdeutſchen.

Wie aber der Kampf ſtand, bedeutete er an ſich einen Sieg über die Jungdeutſchen. Wie lange war es her, daß Wienbarg die Beſeitigung des Plattdeutſchen für allen litterariſchen Gebrauch gefordert hatte, ſelbſt doch ein Holſteiner und ein glühender Patriot? Das war jetzt abgethan. Der kosmopolitiſche Bildungsdünkel wich überall dem Verlangen der Stämme, als ſelbſtändige Glieder des deutſchen Volkstums anerkannt zu werden.

Fritz Reuter ließ ſich die Gegnerſchaft nicht zu ſehr anfechten. Er ſetzte ſeine Anekdoten-Erzählungen (1855—1856) in einem „Unterhaltungsblatt“ fort und ging dann mutig zu größeren Erzählungen über. Von Klaus Groth hat er viel gelernt, mehr doch durch eigene Schulung. Die Hauptſache that die zunehmende innere

Jorg Stuyvé.
Van eene Teekeninge in Haare Bezitting in Utrecht.

Digitized by Google

und äußere Feſtigung, die ſich ſchon durch ſeinen Ortswechſel (1856—1863 Neubrandenburg, ſeitdem Eiſenach) ſich bekundete. Es ſoll nicht geleugnet werden, daß ein gewiſſer anekdotiſcher Zug auch ſeinen größten Schöpfungen vielfach anhaftet, wie übrigens auch denen ſeines Meiſters Dickens, von dem er die liebevoll-ironiſche Behandlung der Figuren und die ſcherzhaft-philoſophiſchen Exkurſe nach altengliſcher Tradition übernommen hat. Namentlich die beiden „Reiſebilder“ („De Reiſ' nah Belligen“ 1855 — „De Reiſ' nah Konſtantinopel“ 1868) ſind ſtellenweiſe nur ein loſe verknüpftes Netz ſcherzhafter Epiſoden. Aber zuerſt in der „Franzoſentid“ (1860) erweiterte ſich Reuters Darſtellung zu einem Zeitbild. Noch immer machten ſich komiſche Epiſoden für den ernſten Grundcharakter zu breit: während in dem prachtvollen Amtshauptmann Weber die patriotiſche Wut, in zahlreichen Geſtalten die Bedrängnis zum Ausdruck kommt, durfte es nicht ſo behaglich ausgemalt werden, wie einer die ganze Nacht im Bett in der Stube herumfährt, um nicht betropft zu werden. Sonſt aber kündigt ſich ſchon hier an, was Reuters eigentliche Größe ausmacht: die kerngeſunde Auffaſſung des Volkes. Nichts mehr von der ſentimentalen Verhimmelung der unverdorbenen Landleute, nichts mehr von der ſuperklugen Belehrung der ungebildeten Bauern. Kräftig und ſtark iſt dies Volk, und es weiß zu lachen und zu weinen. Nicht aus einer geſuchten Miſchung heraus, wie die Doktrin von der alleinſeligmachenden Tragikomik heut gern fordert, ſondern aus gereifter Anſchauung erwuchs ihm die Erkenntnis, wie in dieſem Volk das Tiefernſte und das Lächerlichſte ineinander übergehen, ohne jene Scheidung, die unſere Gefühlspedanterie ſo leicht in den „höheren Ständen“ zuwege bringt. Auch bei einem Begräbnis das Komiſche herausfühlen, auch bei einem Jubelfeſt ernſt werden — wir haben es faſt verlernt, das Volk nicht. Reuter fühlte es nach, und dadurch ward er der große Humoriſt, ja trotz Jean Paul, trotz Heine, trotz Anzengruber neben Gottfried Keller der größte Meiſter deutſchen Humors. Die „Feſtungstid“ (1863) brachte den ernſten Grundzug unter einer Decke rührend-komiſcher Abenteuer ſchon ſtraffer zum Ausdruck. Sentimental wird er nirgends, wie Silvio Pellico in dem berühmteſten Werk der Gefängnispoeſie, in „Le mie prigioni“, es beſtändig iſt, und wie es auch Dickens in den tragiſchen Scenen ſeiner Schuldhaftſchilderungen gern wird. Aber wenn bei dem engliſchen Vorbild Reuters dieſe düſteren Momente in tollem Tanz ſich mit Burlesken

ablöſen, umrankt bei Reuter der Humor nur wie Epheu die Stäbe des Kerkergitters, die uns immer gegenwärtig bleiben, ſchwarze Linien in den heiterſten Himmel einzeichnend. — Einen weiteren Fortſchritt bedeutete Reuters Hauptwerk, die „Stromtid“ (1862—1864). Der Dichter trat hier zurück, ohne dem Roman doch ganz den autobiographiſchen Charakter zu nehmen; daß Fritz Triddelfitz und der verarmte Havermann und vor allen der prächtige Bräſig jeder ein Stück von Reuters Natur haben, giebt dem unruhig komponierten, oft allzu chronikartigen Buch doch eine innere Einheit und Ruhe. Ganz Mecklenburg rückt hier vor: Adel, bürgerliche Emporkömmlinge, Landwirte, ſtädtiſche Honoratioren, zweifelhafte Exiſtenzen, die Geiſtlichkeit und die Kinderwelt; aber gleichſam als Verkörperung des niederdeutſchen Volksgeiſtes faßt Bräſig in ſeiner Geſtalt ihrer aller Grundzüge zuſammen, altmodiſches Weſen und Stolz auf vermeintliche Bildung, Langſamkeit und ſcharfen Verſtand, eine behagliche Selbſtzufriedenheit und goldenen Humor. Eine ſolche Geſtalt war ſeit Heinrich v. Kleiſt keinem Deutſchen gelungen: ſo vollſaftig, ſo rund, ſo individuell und doch von typiſcher Geltung. Die gereimten Anekdoten hatten Reuter zu Hauſe populär gemacht — Bräſig eroberte ihm Deutſchland. 1866 war Reuters Sieg ſchon entſchieden, und Bismarck, der niederdeutſche Landjunker, dem Bräſig längſt ein vertrauter Freund war, durfte ihn damals ſchon den „auserwählten Volksdichter“ heißen. „Dörchläuchting“ (1866) hat Reuters Ruhm weniger vermehrt, als es dies prächtige Gemälde patriarchaliſcher Urzuſtände, ein Meiſterſtück des humoriſtiſch-hiſtoriſchen Zeitromans, verdiente. Vielleicht trat in ihm eine Schwäche zu deutlich hervor, die der Schüler von Dickens auch in den früheren Romanen nie ganz verleugnet hatte: die Neigung, einen Charakter zu ſehr auf eine, meiſt ſeltſame, Eigenſchaft zu ſtellen. Der Herzog mit ſeiner Gewitterfurcht und ſelbſt die beiden Schwäger in ihrem rechthaberiſchen Streit erhalten gelegentlich ein faſt pathologiſches Gepräge, wie man es an Fru Pomuchelskoppen überſehen, an dem „Kapteihn“ der Feſtungstid mit wehmütigem Lächeln geduldet hatte. Aber entſchädigt die unvergleichliche Begegnung zwiſchen Landesfürſt und Bäckersfrau nicht allein ſchon für ſolche Mängel?

Reuter hatte ſich mit der Zeit ſeinen eigenen Stil für die Proſa geſchaffen: einen Wechſel von breit ausfließenden Perioden und ſtockender Rede, wie ſie etwa dem Geſpräch in der gemütlichen

Kneipe eignet; das Übermütigſte wie das Zarteſte wußte er auszudrücken, das Rendezvous der Frau Paſtorin in der „Stromtid“ wie Bräſigs Tod. Wo er dagegen reimte, blieb er nach wie vor von der hochdeutſchen Fügung abhängig, und nicht immer von den beſten Muſtern. „Kein Hüſung“ (1858), ein düſteres Epos, aus dem die eigene, nun überwundene Not des ſo lange Unbehauſten herausſchrie, ward ſein Beitrag zu der im politiſchen Sinne revolutionären oder doch agitatoriſchen Poeſie der Zeit: eine wilde Anklage gegen den rohen Egoismus des landhaltenden Junkertums. Es entbehrt nicht einer gewiſſen packenden Kraft; aber der Form wird Reuter zu wenig Herr. Noch mißglückter ſcheint mir „Hanne Nüte“ (1860), ein Verſuch, mit Klaus Groth auf ſeinem eigenen Gebiet zu ringen, Tierſtimmen und Menſchenſchickſal eng zuſammenzureimen. Aber ſie bleiben äußerlich aneinandergeſchoben. Klaus Groth iſt Lyriker durch und durch. Wo er Jugenderinnerungen giebt („Ut min Jungsparadies“ 1876), da bringt er uns die Stimmungen und „Zuſtände“ ſeiner Kindheit wieder — Reuter iſt Epiker, und Geſtalten und Erlebniſſe ſchildern ſeine Memoiren („Schurr Murr“ 1861). Jedem gebührt ſein Kranz; aber hat Groth viel würdige Genoſſen, Mörike und Storm vor allem, ſo ſteht Reuter in ſeiner Art einzig da.

Man hat behauptet, der Inſpektor Bräſig habe den Peſſimismus erſchlagen. Das geht freilich zu weit — nicht nur, weil die Grundſtimmungen der Menſchheit immer wiederkehren, ſondern auch weil ein gewiſſer Optimismus ſchon nötig war, um ihm Raum zu ſchaffen. Was hätten Juſtinus Kerner oder Nikolaus Lenau mit „Stromtid“ und „Dörchläuchting“ anfangen ſollen? Jetzt aber klang aus allen Ecken das Echo. Von den vielen, großenteils rühmenswerten plattdeutſchen Nachfolgern Reuters hat es freilich höchſtens einer bis zu einem gewiſſen Platz in der Nationallitteratur gebracht: John Brinckmann (1814—1870) aus Roſtock. Seine Humoreske „Kaſper Ohm un ick“ (1855) ging Reuters Romanen ſchon voraus, wenn auch nicht ſeinen Anekdoten; und die Hauptfigur, der Ohm Kaſper, iſt mit ſeinen würdevollen Münchhauſiaden und ſeinem altmodiſchen Pomp nicht ganz unwürdig, neben Bräſig und Mamſell Soltmann (in „Dörchläuchting“) genannt zu werden. Andere Nachfolger und Nachahmer Groths und Reuters, wie die Norddeutſchen Wilhelm Schröder (1808—1878) und Johann Meyer (geb. 1829) oder die Weſtfalen Fr. W. Grimme (1827—

1887) und H. Landois (geb. 1835), gehören nur in die Litteraturgeschichte ihrer engeren Heimat.

Nicht vereinzelt trat in Berthold Auerbach und Otto Ludwig, Fritz Reuter und Klaus Groth das Provinzielle hervor. Das Sondergefühl verkörpert sich bis zur Ungerechtigkeit selbst in einem ernsten Denker und großen Gelehrten wie Victor Hehn (1813—1890), dem auch als glänzendem Stilisten und hervorragendem Erforscher der indogermanischen Urgeschichte und ihrer Hauptfaktoren, der großen Volkstypen, Beachtung gebührt. Nicht nur fühlte der in Dorpat geborene, später (seit 1873) in Berlin wohnende leidenschaftliche Verehrer Bismarcks sich als Deutscher zum schärfsten Urteil über die Juden oder über die von ihm grenzenlos gehaßten Russen gedrängt; auch insbesondere noch die ideale Stammesheimat Franken, aus der sein Geschlecht kam, that es ihm so an, daß er sich nicht nur mit Goethe eng verwandt fühlte, sondern sich auch zu dem Schwaben Schiller in Feindschaft setzte. So wurde er einer der feinsinnigsten Interpreten Goethes und seiner Schwärmerei für Italien; so wurde er aber auch einseitig und ungerecht gegen fremdere Eigenart. Bismarck machte eine Ausnahme: hatten sich doch zur Zeit der ersten Hohenzollern Franken und Märker glücklich zusammengefunden!

Am stärksten ist diese partikularistische Ader in den beiden politischen Dichtern dieses Jahrgangs ausgeprägt, dem Tiroler Jesuitenfeind und dem westfälischen Ultramontanen.

Hermann von Gilm (1812—1864) gehört seinem ganzen Wesen nach zu den Männern von 1813, ob er auch zwei Monate früher das Licht der Welt erblickte. Er teilt mit ihnen jene unbedingte Hingabe an die Ausbildung der eigenen dichterischen Individualität, die sich bei ihm wie bei Friedrich Hebbel und Richard Wagner zu einem gewissen naiven Egoismus auswuchs; er teilt mit ihnen das Agitatorische, Revolutionäre der Anlage, das unruhige Temperament, und mit den meisten unter ihnen das Bedürfnis nach einem Gefolge dienender Helfer.

Er ward der Mittelpunkt derjenigen, die einen „Frühling der Geister" für Tirol erstrebten. Sie dachten sich ihr „Jungtirol" als eine Erneuerung des „Göttinger Hains", und in der That knüpfte ihre Poesie mit den beiden Grundelementen der Naturfreude und der Tyrannenfeindschaft an die Tendenzen der Hölty, Voß, Stolberg an. Sieht man aber näher zu, so unterscheidet sie

weſentlich das ſtark partikulariſtiſche und praktiſch-agitatoriſche Weſen. Für den „Hain“ gab es nur Deutſchland; Gilm ruft Tirol auf. Die Stolbergs wünſchten „Tyrannen“ den Tod, die irgendwo in der blauen Luft ſchwebten; die Jungtiroler kämpfen gegen den Cenſor in Innsbruck, gegen die Jeſuiten, gegen ganz beſtimmte politiſche Perſönlichkeiten. Aber auch ihre Naturlyrik wird beſtimmter, lokaler, knüpft ſtatt an unbeſtimmte „Felſen“ und „Eichen“ an Natters oder Roveredo an und zeichnet individuelle Landſchaftsbilder.

Wie es in ſolchen dichteriſchen Freimaurerlogen leicht geſchieht, überſchätzten ſich die Mitglieder. Johannes Schuler (1800—1856) galt als „Tirols Goethe“, weil ſeine mäßige epiſche Begabung ſich in wohlgerundeter Form äußerte; der originellere Johann Senn (1792—1857) hieß ihnen „der Grabbe der Lyrik“, weil ſeine äußere Erſcheinung („um die felſige, bleiche Stirn flatterten wie die Schlangen der Meduſa lange ſchwarze Locken“) und die wilde Glut ſeiner politiſchen Sonette an den typiſchen Vertreter der „verkannten Genies“ erinnerten. An dem verderblichen Genieweſen gingen vielleicht ebenſo viele von dieſen nachgeahmten Jungdeutſchen zu Grunde wie an der geiſttötenden Tyrannei der Regierungsſchablone. Selbſt die Begabteſten in dieſem Kreiſe, Gilm und Pichler, haben die jungdeutſche Formverwahrloſung nur ſelten ganz überwunden. Adolf Pichler (geb. 1819), der als ehrwürdiger Veteran noch heute für das Recht der Freiheit und die Ungebundenheit der Poeſie ſtreitet („Spätfrüchte“ 1895), ein vielſeitiger, beſonders als Geolog verdienter Gelehrter, hat nur in einigen ſchönen, ſchlichten Verserzählungen („Markſteine“ 1874, „Neue Markſteine“ 1890) jene Einheit von Inhalt und Form erreicht, die geringeren Talenten mühelos glückte („Allerlei Geſchichten aus Tirol“ 1867; „In Lieb' und Haß“, Gedichte, 1869). Vor allem aber iſt Hermann v. Gilm ſelbſt eine charakteriſtiſche Figur. Schon ſeine Erſcheinung war die typiſche des „Poeten mit der glühenden Seele“; im Stil der Lenau-Porträts ſchildert ihn Pichler: „Hochgewachſen, nervig, ſchlank, mager, ſchwarzlockig, das Auge dunkel und glühend; Stirn und Oberteil des Kopfes traten ſtark hervor, während das kleine Kinn ſtark zurückwich“ — wir denken an Grabbe! Aber ſtatt in deſſen Manier die „Zerriſſenheit“ auch äußerlich in Kleidung und Haltung zur Schau zu tragen, koſtümiert ſich Gilm ſo geſchmacklos-modern wie möglich. „Es iſt ſechs

Uhr abends. Auf meinem Tisch liegen sechzig Sonette, die gefeilt und abgeschrieben werden sollen, ein Paar lackierte Halbstiefel, die lieblich nach Patchouli riechen, und eine allerliebste Atlaskravate, weiß und rot.“ Das ist ganz Gilm: halb Dichter und halb Dandy, wie sein verehrter Byron — als Dichter aber und als Dandy gleich sehr posierend, durstig nach Anerkennung. Ebenso zwiespältig und ebenso ehrgeizig ist er in politischer Hinsicht. „Ist man bei ihm“, berichtet Pichler, „so redet er wie Brutus, vor der Thür ist er jedoch der k. u. k. Praktikant, der jeden Prinzen anjubelt, der auf einer Spritztour seiner Kanzlei nahe kommt. Ich sagte ihm einmal trocken, daß ich sein Verhalten mißbillige; er zuckte mit den Achseln und erwiderte: Ich will seine Cigarren rauchen und Glacéhandschuhe tragen . . .“

Eine innere Verwandtschaft zog Gilm zu Heine, den er sehr oft kopiert und dem er die saloppe Wort- und Versfügung gern nachmacht, ohne seine „geheime Melodie“ zu erreichen. Daneben hat Freiligrath stark auf ihn gewirkt; nur zu leicht verdirbt er den einfachen Herzenston durch gesuchte Reimworte, geschmacklose Vergleiche, prosaische Flickworte. Unerträglich ist seine völlig im Stil der Mundt und Genossen gehaltene Novelle. Aber derselbe Mann hat jene Jesuitenlieder gesungen, deren mächtig agitatorische Wirkung, in ihrem Bezirk nur der von Herweghs Liedern vergleichbar, auf der angesammelten Kraft eines mächtigen Hasses beruht; und auch in unpolitischer Lyrik hat er einzelne Gedichte von ganz eigenem Reiz verfaßt, wie jenes „Allerseelen“, das durch das ermüdendste Ableiern seiner Melodie nicht ganz zu verderben ist, oder jene kleine Strophe:

Über hundert lange Stunden,
Über hundert frische Wunden —
Unterdessen kann der Wald,
Kann die Wiese sich verfärben,
Können alle Blumen sterben —
Ist das bald? —

Umsonst hat „Jungtirol“ nicht gewirkt. Das lange isolierte Bergland ward dem Stromgebiet der deutschen Bildung wieder erobert. Dafür zeugen liebenswürdige neuere Dichter aus der Schule Gilms und Pichlers, wie Anton v. Schullern (1832—1889), Hans v. Vintler (1837—1890: Gedichte 1892), Ludwig v. Hörmann (geb. 1837) und seine Gattin Angelika (geb. 1843). Das Land, das zur Zeit des Minnesangs viele und noch die letzten

Sänger aufwies, hat Jahrhunderte der Trennung vom frischen Geistesleben überwunden; und das haben wir Männern wie Adolf Pichler vor allem zu danken!

Die gleiche heiße Liebe zur engeren Heimat, die Gilm und Pichler zu liberalen Agitationsdichtern gemacht hat, schuf aus Friedrich Wilhelm Weber (1813—1894) einen strengkatholischen und ultramontanen Dichter. Aber bei ihm ist alles aus einem Stück. Gegensätze birgt auch seine Seele; aber sie klingen harmonisch zusammen, statt sich aufzuzehren, und so durfte der Poet sich selbst charakterisieren:

Das ist so recht Westfalenart:
Fromm, sinnig, weich, nicht überzart,
Zäh, treu, auch trotzig, deutsche Leute;
So waren sie, so sind sie heute.

Aus der Liebe zum angestammten Boden erwächst Webers ganze Poesie. Auch seine kampfbereite Religiosität wurzelt hier: er liebt die katholische Kirche als die Kirche seiner Heimat, er befehdet Luther, weil er sein Deutschland in Stücke gerissen habe.

Weber ist kein Grübler; nicht bloß in der Lust an großen Fußreisen nach Wien, nach Rom und Neapel, nach Paris erinnert der Badearzt von Driburg, wo einst die von Bonifatius umgehauene Irmensäule stand, an unseren tapferen, aber wenig philosophischen Seume. Sieht man das Gesicht, so erkennt man den Mann: feurige, aber treue Augen unter starken Brauen, eine kräftige Stirn unter prachtvoll aufgebäumtem weißen Haar — nichts von dem genialen Habitus der falschen Grabbes. Um den schmalen, von einem energischen, kurzen Schnurrbart bedeckten Mund ein schmerzlich fragender Zug; feste Haltung, Selbstbeherrschung in der ganzen Erscheinung — und darunter lodernde Leidenschaftlichkeit.

Der „christliche Weltschmerz" beherrscht Webers Gemüt. Nicht bloß die Zeit mit ihrer Nervosität und ihrer Geldgier, mit dem Kulturkampf und der Lockerung aller Sitten stimmt ihn trüb; viel allgemeinere Anklagen ertönen: „der Menschen Geschichte ist ihre Schande"; „große Frevel sind zumeist die großen Thaten". Ein unheimliches Wirtshaus ist ihm die Welt, von wo wir eiligst in das bessere Heim pilgern möchten. Während wir auf unser „Glücksschiff" harren, fährt es leise vorbei:

Wir hatten zu lustig gesungen,
Wir hatten zu laut gelacht.

Nur tapfere Arbeit und Gottvertrauen kann dieſe Welt wohnlich machen.

In dieſen Gedichten (zuerſt 1881 erſchienen) ſteht Weber für mich am höchſten. Eine geſchloſſene Weltanſchauung bildet alle Erſcheinungen individuell um und verleiht ſeinen Poeſien etwas, was bei Gilm aller Bilderreichtum nicht erſetzen kann: einen perſönlichen Stil. Dagegen iſt ſeine Epik, die ihn berühmt gemacht hat, von fremden Muſtern allzu abhängig. Der ungeheure Erfolg von „Dreizehnlinden“ (1878; 1893! die ſechzigſte Auflage!) zeugt mehr von dem Bedürfnis der katholiſchen Leſewelt nach einem „Klaſſiker“, als von der Bedeutung des Werkes. Die Grundlinien der Erzählung gab der Schwede Tegnér (1782—1846) mit ſeinem berühmten, vielfach überſetzten „Frithjof“ her — neben Byrons „Childe Harold“ dem erfolgreichſten epiſchen Gedicht unſeres Jahrhunderts; auf die Ausführung wirkten vor allem jüngere Dichter ein: Scheffel mit „Ekkehard“ (1862) und dem „Trompeter“ (1854), aber auch Redwitz mit „Amaranth“ (1849). Dabei beſitzt das Gedicht die Mängel faſt aller frei erfundenen Epen: eine zu geradlinige Entwickelung, der die reizvollen Krümmungen und Biegungen eines von vielen Füßen gebahnten Pfades fehlen, wie ſie etwa die auf alter Überlieferung ruhende Frithjofsſage zeigt. Im Gegenſtändlichen iſt das anmutige, altweſtfäliſche Kulturbild ein reizvolles Zeugnis für Webers Dichteraugen; aber die Pſychologie fehlt ganz. Es giebt nur Weiß und Schwarz, wie bei Fouqué; der böſe Franke, der den guten Weſtfalen in die Verbannung zwingt, muß auch noch lächerlich feige ſein. Und es giebt keine ſeeliſchen Entwickelungen: der trotzige Heide zieht einfach aus dem ererbten Glauben in den ſeiner Pflegeväter herüber, ſobald ſie ihm verſichern, er ſei ſchon innerlich Chriſt geworden!

Daß man über den wohlklingenden Verſen des weſtfäliſchen Epos die knorrige Originalität Annettens v. Droſte vergaß, beweiſt, wie ſehr ſeine Landsleute die makelloſe Orthodoxie ſtatt der künſtleriſchen Selbſtändigkeit zum Maßſtab nahmen. Sein zweites größeres Werk, „Goliath“ (1892), blieb noch mehr von fremden Vorlagen abhängig; daß er dabei durch ſatiriſche Seitenblicke auf die Gegenwart zu moderniſieren verſucht, ſtört die Einheitlichkeit, ohne dem Ganzen innere Neuheit zu geben.

Können wir ſomit in der Schwärmerei vieler Bewunderer für „Dreizehnlinden“ nur die liebenswürdige Übertreibung religiöſer,

politiſcher und landſchaftlicher Verwandtſchaft ſehen, ſo bleibt uns doch die Geſtalt eines Dichters ehrwürdig, der in unſere zerklüftete Zeit die ſtarke Geſchloſſenheit einer mittelalterlichen Seele und den Feuergeiſt früherer Epochen brachte. In dieſer Natur wurzeln auch ſeine Schwächen: auch die Legendendichter des Mittelalters kennen nur Schwarz und Weiß, halten wenig auf Originalität, und da am wenigſten, wo ſie erfinden; auch unſere mittelhochdeutſchen Epiker ſind ſelten große Pſychologen. Aber als Lyriker und Didaktiker ſtellt Weber ſich zuweilen dem Beſten unter jenen Vorfahren gleich: Walther von der Vogelweide.

Mit gleichen Tendenzen, ſonſt freilich ſehr verſchieden, ſchließen ſich ihm zwei weſtfäliſche Epiker an: Joſef Pape (geb. 1831) mit künſtlichen Dichtungen voll romantiſcher Symbolik („Der treue Eckart" 1854, „Schneewittchen vom Gral" 1856) und Ludwig Brill (1838—1886) mit der gleichfalls frei erfundenen Fabel ſeines etwas überladenen „Singſchwans" (1882).

Es iſt kein Zufall, daß Brill den berühmten Prediger Capiſtran in ſein Epos gebracht hat: bei den katholiſchen Dichtern nahm der agitatoriſche Charakter der Zeit von ſelbſt die beſondere Form der Volkspredigt an. Predigt und Agitation vereinigen ſich in der höchſt charakteriſtiſchen, heute freilich ſchon faſt vergeſſenen Geſtalt Johannes Ronges (1813—1887). Als der Biſchof Arnoldi von Trier (1844) den „heiligen Rock" zur Anbetung ausſtellte, richtete der ſchleſiſche Kaplan an ihn einen „Offenen Brief" von gewaltigſter Wirkung. „Wiſſen Sie nicht — als Biſchof müſſen Sie es wiſſen —, daß der Stifter der chriſtlichen Religion ſeinen Jüngern und Nachfolgern nicht ſeinen Rock, ſondern ſeinen Geiſt hinterließ? Sein Rock, Biſchof Arnoldi von Trier! gehört ſeinen Henkern!" Er rief die Gemeindebehörden, die Amtsgenoſſen auf, Einhalt zu thun, zu proteſtieren. Seit Luthers Theſen hat keine theologiſche Flugſchrift ſo gezündet wie dieſer Brief vom 1. Oktober 1844. Er führte die Begründung der „deutſchkatholiſchen" Kirche herbei, in der die Anhänger alter joſefiniſch-katholiſcher Aufklärung und proteſtantiſch-rationaliſtiſcher „Naturreligion" ſich zuſammenfanden; raſch und hell ſchlugen die Flammen auf, um freilich bald auszubrennen. Das war auch Ronges Schickſal. Vielleicht war er in dieſer Epoche voll Beredſamkeit der größte Redner; packende Schlagworte fehlten dem Manne nie, der die beiden Hauptfeinde des deutſchen Liberalismus in einen Toaſt zuſammenfaßte: „Ein Pereat den Petersburgern

an der Newa und an der Tiber!“ Aber was blieb? Zu schaffen verstand der große Agitator nicht, und die erhoffte Nationalkirche hinterließ nur ein spärliches Netz „freier Gemeinden“, die sich in fortschreitender Abkehr von der Religion überboten, ohne zu einer neuen Einheit zu gelangen; Ronge aber starb nach langem Wanderleben vergessen.

Zu einer „Nationalkirche“ ganz anderer Art wuchs sich der künstlerische Lebenstraum aus, den Richard Wagner (1813—1883) in großartiger Beharrlichkeit zur Verwirklichung brachte. Eine geistige Gemeinschaft, von gewissen philosophisch-religiösen Dogmen zusammengehalten, Festspielhäuser als Stätten der gemeinsamen Andacht, eine zweckmäßige Organisation der Bekenner unter energischer Leitung — das ergab eine ästhetische Kirche; und der Übereifer der Jünger gab bald auch die Ketzerverfolgung und den Heiligendienst dazu.

Den Musiker haben wir hier nicht zu würdigen, und den Philosophen nur zu streifen. Zuzugeben ist aber freilich, daß es schwer ist, den Schriftsteller abzutrennen. Schriftstellernde Musiker hat es immer gegeben. Karl Maria v. Weber (1786—1826) und Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) brachten ein angestammtes schriftstellerisches Talent als Briefschreiber zur Geltung; Robert Schumann (1810—1856) und Hans v. Bülow (1830—1894), Richard Wagners sächsische Landsleute, gehören zu unsern hervorragendsten Kritikern, jener unerschöpflich in anmutigen Einkleidungen und graziösen Wendungen, im Stil von Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann stark beeinflußt, dieser witzig, in Wortspielen Virtuos, mit einer an Heine gemahnenden Verve des Stils. Richard Wagners persönlicher Freund Peter Cornelius (1824—1874), der Komponist des „Barbiers von Bagdad“, war ein feinsinniger und liebenswürdiger Dichter. Aber in Wagner ist die Musik von seiner dichterischen, die Textgestaltung von seiner musikalischen Anschauung mit beherrscht, und so ist in gewissem Sinne jedes seiner Werke, die agitatorischen Prosaschriften selbst nicht ganz ausgenommen, ein „Gesamtkunstwerk“.

Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig) wurzelt mit seinen Grundanschauungen in jener Epoche, die den Übergang von der Romantik in die unruhige Thatenlust des Jungen Deutschland bedeutet. Ausläufer der Romantik wie E. Th. A. Hoffmann und der Philosoph Feuerbach, Vorläufer des Jungen Deutschland

wie Heinse und Heine haben auf seine schriftstellerische Produktion stark eingewirkt. Von Heine stammen die Grundmotive des „Fliegenden Holländers“ und des „Tannhäuser“, wie von Hoffmann seine Anschauungen über das Verhältnis von Text und Musik mitbeherrscht sind. Im ganzen bedeutet seine Entwickelung eine zunehmende Entfernung vom Jungen Deutschland und eine sich steigernde Annäherung an die Romantik. Die Novellen und Aufsätze, die unter dem Titel „Ein deutscher Musiker in Paris“ (1840—41) erschienen, erinnern an die Jungdeutschen kaum weniger als an Hoffmann. Die Feindschaft gegen den „barbarischen“ Staat, die Wagner durch alle Phasen festhielt, und seine Lehre von der „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft“, sein Haß auf die Maschine und die „pfäffische Pandektencivilisation“, die „aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen bestehenden Leineweber zu stande gebracht habe“, wäre den Wienbarg und Laube wenigstens noch ebenso verständlich gewesen wie den Arnim und Tieck. Aber Wagner haßte die Wissenschaft, in der die Jungdeutschen den Befreier der Völker sahen, mit romantischem Ingrimm. Ihm war sie der Todfeind der Kunst. Zuletzt steigerte sich seine gehässige Geringschätzung des akademischen Lebens und Wirkens (in den Schriften „Publikum und Popularität“ und „Religion und Kunst“) bis ins Krankhafte. Die Vivisektion ward ihm zum Symbol der gelehrten Arbeit überhaupt, und dieser fast noch mehr als der „wissenschaftlichen Tierquälerei“ galten die letzten Keulenschläge des bis ins Alter leidenschaftlichen Mannes. Der Romantik nahe, dem Jungen Deutschland fern zeigte er sich endlich auch in dem Anschluß an das christliche Dogma, das er anfänglich (mit Feuerbach) abgelehnt, später lange ignoriert hatte.

Romantisch war auch das Ideal, das ihm vorschwebte, sobald seine künstlerischen Konzeptionen sich mit philosophischen Grundsätzen zu vermählen begannen. Schon Platon, der große Romantiker der Antike, hatte es gehegt: Erziehung des Volkes durch die Kunst! „Das Ziel ist der starke und schöne Mensch!“, heißt es in seiner wichtigsten Programmschrift: „Die Kunst und die Revolution“ (1849); und wenn dies das Ziel auch der Feuerbach, Daumer, Pückler, Jordan war, so stand Wagner allein in seiner idealistischen Abwehr aller realistischen Wege zu diesem Ziel. Bewußte Pflege der nationalen Kunst soll aus der Misere der Gegenwart in ein neues Heroenzeit-

alter retten. Deshalb nahm der königlich ſächſiſche Hofkapellmeiſter auch 1849 an dem Aufſtand teil: „Nur die große Menſchheitsrevolution kann auch das vollendete Kunſtwerk uns gewinnen.“ Aber in Paris im Exil wandte er ſich ganz von den politiſchen Beſtrebungen der deutſchen Verbannten ab, und ſelbſt als nach ſchweren Bedrängniſſen ihm in Zürich (1850—1858) ein neues Leben aufging, das ihn mit Herwegh und Genoſſen eng zuſammenführte, hatte er ſich die naive, oft freilich von nagenden Zweifeln unterbrochene Zuverſicht bereits erkämpft, daß die Kunſt allein Rettung zu bringen habe. Sein Hoffen ging faſt wunderbar in Erfüllung. König Ludwig II. von Bayern ward (1864) der deus ex machina, der ſeine kühnſten Träume verwirklichen half. In München lebte er nun, „im ſommerlichen Königreich der Gnade“, ganz dem Ausbau ſeiner Gedanken, bis (1872) in Bayreuth ſein Feſtſpielhaus und unter der thätigen Mitleiſtung zahlreicher „Wagner-Vereine“ (ſeit 1876) ſeine Feſtaufführungen Wahrheit werden konnten. Keinem deutſchen Künſtler war es in gleich hohem Grade gegönnt, ſeine Pläne von dem Eifer weiteſter Kreiſe getragen, faſt ohne Reſt erfüllt, weiter wirkend und weiter greifend zu erblicken. Als ein Triumphator iſt Richard Wagner in einem Prunkpalaſt der Renaiſſance zu Venedig (13. Febr. 1883) geſtorben.

Auch ſeinen perſönlichen Wünſchen war reichſtes Genüge geſchehen. Romantiker war er auch in der exceſſiven Empfindlichkeit gegen jede Bedrängnis. „Ich bin anders organiſiert, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt iſt mir ſchuldig, was ich brauche! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organiſtenſtelle wie Ihr Meiſter Bach.“ Er hatte Stil; er wollte Einheit in ſein Leben und ſeine Kunſt bringen. Durfte er die Kuliſſen ſeines Lebens, ſein Haus „Wahnfried“ in Bayreuth, ſeine Kleidung nicht ſo gut in das Geſamtkunſtwerk einbeziehen, wie bei der Aufführung Malerei und Maſchinerie über der Schulung von Sängern und Orcheſter nicht vergeſſen werden?

Denn hierin zeigt ſich ſeine Eigenheit am ſtärkſten — und zugleich ſeine Zugehörigkeit zu den führenden Geiſtern ſeiner Zeit. Aus der Vereinzelung wollen ſie alle zur Vereinheitlichung; von dem Schwelgen in loſen Momenten ſtreben ſie zu einer großen Kompoſition. Dies Streben verdichtet ſich am klarſten in Wagners Kunſtlehre.

Auch ſie hat ihre Grundlage in romantiſchen Anſchauungen.

Mit Schlegel und Tieck, mit Arnim und Brentano teilt Wagner die faſt abergläubiſche Verehrung der Volkspoeſie. Alle echte Kunſt beruht auf der Thätigkeit des ganzen Volkes. Den Künſtler kennzeichnet innerhalb der Gemeinſchaft nur die geſteigerte Kraft des Empfängnisvermögens; aber der eigentliche Dichter ſelbſt von Shakeſpeares Dramen bleibt die Genoſſenſchaft der Schauſpieler: der Autor verdichtete nur die künſtleriſchen Anregungen zum bewußten Kunſtwerk. Und ſogar bei der Aufführung noch ſind die Mitwirkenden und im idealen Sinne auch die Zuhörer Mitſchöpfer des Werkes.

Die breiteſte Gemeinſchaft iſt die des Volkes. Als Geſamtwerk bringt dies den Mythos hervor. Deshalb iſt das Werk des auf breiteſter nationaler Baſis ſtehenden Dichters zu bezeichnen als „der aus dem klarſten menſchlichen Bewußtſein gerechtfertigte, der Anſchauung des immer gegenwärtigen Lebens entſprechend neu erfundene und im Drama zur verſtändlichſten Darſtellung gebrachte Mythos“. Die dem „gegenwärtigen Leben“ entſprechende Neuerfindung iſt notwendig, damit die Geſamtheit des Volkes aus ihren jetzigen Empfindungen heraus das Drama mitfühlen, miterleben und auf dieſe Weiſe miterſchaffen kann.

Romantiſch wie dieſe Überſchätzung der unbewußten Dichterthätigkeit des Volkes iſt auch Wagners Liebhaberei für überkühn ſymmetriſche Anordnungen, die Siegfried und Chriſtus oder wieder Jeſus und Apollon oder gar Buddha und Luther faſt mit der Kühnheit eines Novalis zu Gruppen arrangiert; dann die an der Oberfläche der Worte dilettantiſch herumſpielenden Etymologien; endlich aber auch weithin leuchtende Aphorismen antithetiſcher Natur, die im „Athenäum“ hätten ſtehen mögen: „Das Leben iſt die unbewußte Notwendigkeit, die Kunſt die erkannte.“ Aber ganz unromantiſch iſt ſein energiſches Herausarbeiten der Technik. Je mehr er ſich in ſeine Centralaufgabe verſenkte, ein Nationaltheater als Mittelpunkt der künſtleriſchen Volkserziehung zu organiſieren, deſto ſtärker ward auch ſeine Kunſtlehre vom romantiſchen Spiel zu einer praktiſchen Anwendung folgerichtiger Sätze übergeführt. Und inſofern bedeutet ſeine Annäherung an die Romantik doch auch eine Überwindung ihrer Formloſigkeit.

Auch hier gilt es ihm, das Einzelne aus ſeiner Iſolierung zu befreien. Die einzelne Melodie iſt nur Lebensäußerung eines Moments; ſie wird eingegliedert in die „unendliche Melodie“ des

Gesamtwerks, das durch Verspinnen und Verweben der Leitmotive zur übersichtlichen Einheitlichkeit gebracht wird. Aber auch die Gesamtmelodie des einzelnen Musikdramas ist organisch hervorgegangen aus der „mütterlichen Urmelodie", die das Volk selbst mit seiner Sprache schuf. Der Komponist hat nur „den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugendsten Fülle der Melodie zu steigern". Aus dem Sprachstoff hebt er zur Verwirklichung seiner dichterischen Absicht zunächst die Versmelodie heraus, und diese vervollkommnet er durch die musikalische Aufhöhung der Accente. Nichts konnte Wagner also entschiedener verurteilen als jene „sprachbeleidigende" Rücksichtslosigkeit, mit der frühere Komponisten die Betonung der Sprache zu Gunsten ihrer Melodien vergewaltigt hatten. Die Sprache und die Musik waren in der Urzeit verbrüdert; jetzt waren sie so weit getrennt wie möglich: Wagner führt Mendelssohns „Lieder ohne Worte" als klassisches Symptom an; wir könnten an die unmusikalische, ja antimusikalische Lyrik so bedeutender Dichter wie Immermann, Grillparzer, Gottfried Keller erinnern. Es gilt Sprache und Musik wieder zu vermählen, zu vermählen aber auch mit ihren ursprünglichen Geschwistern, dem Tanz, der Mimik; und so kommt Wagner folgerecht zu seinem „Kunstwerk der Zukunft", dessen Gegenwart er in Bayreuth noch erleben durfte.

Freilich waren nicht diese theoretischen Anschauungen das Ursprüngliche; zu ihnen kam Wagner erst nach und nach in Anlehnung erst an Feuerbach, dann (seit 1854) an Schopenhauer. Die künstlerische „Anschauung", das Wort im umfassendsten Sinn genommen, gebar seine Kunst; und es spricht deshalb für den Künstler, daß seine Schöpfungen zu seiner Theorie nicht so streng stimmen wie etwa bei dem Doktrinär Hebbel. Eine weitgehende Übereinstimmung war aber doch schon dadurch gegeben, daß, umgekehrt wie bei Hebbel, bei Wagner die Theorie wesentlich durch die eigene Praxis bestimmt wurde. Schwer ist gerade um dieser von Wagner betonten Einheitlichkeit willen der „tonvermählte Dichter" nur nach seinen Versen zu beurteilen. Wagen wir es doch, so müssen wir auch wagen auszusprechen, daß er in seinen Dichtungen die Höhe der eigenen Forderungen so wenig erreicht hat, wie etwa der in mancher Hinsicht ihm vergleichbare Klopstock. Die Sprache hat er schließlich von seinem Standpunkt aus kaum weniger gewaltthätig angefaßt als die Verfasser schlechter alter Libretti. Es war die Urmelodie aus dem Sprachmaterial doch nicht mehr so leicht herauszuhören, das

Jahrhunderte glättend und verwüſtend über ſich hatte ergehen laſſen, und wenn er etwa aus verwitterten Worten mit Hilfe falſcher Etymologien die „wurzelhaft ſyllabiſche Melodie“ der Rheintöchter bildete, lenkte er ganz in die Pfade romantiſcher Sprachrätſelei ein. Auch die Erneuerung des Stabreims, ſo eingehend Wagner ſie aus dem Weſen der deutſchen Sprache rechtfertigt, entſpricht zu wenig ihrem „gegenwärtigen Leben“ und bleibt eine jener ſtörenden Abſichtlichkeiten, an denen die dichteriſche Produktion des ganzen Zeitraums leidet. Nicht minder hat Wagner oft den Endreim vergewaltigt; beſonders aber bleibt die Wortwahl mit ihren häufig veralteten oder ſprachwidrig neugebildeten, zuweilen ſchwer verſtändlichen Elementen oft eine ſtörende Scheidewand zwiſchen dem Dichter und der unbefangenen Aufnahme des Publikums. Eine übereifrige Jüngerſchaft hat gerade hier Geheimniſſe genialſter Inſpiration geſucht und gefunden und in der Analyſe der Vokal- und Konſonantenklänge eine Art überromantiſcher Kabbala getrieben. Uns ſcheint Wagner als Dichter bewundernswerter, wo er wirklich dem Strom der Sprache folgt, wie in dem hinreißenden Schluß des „Triſtan“, oder vor allem in den köſtlichen „Meiſterſingern“, die als Ganzes in die kleine, ſehr kleine Reihe echter deutſcher Luſtſpiele von dauernder Bedeutung zu ſtellen ſind.

In der Wahl der Fabel wandte ſich Wagner bewußt von hiſtoriſchen zu mythologiſchen Stoffen. „Rienzi“ und andere Motive gehörten noch der Geſchichte an; dann aber ſetzte er in ſeinem theoretiſchen Hauptwerk „Oper und Drama“ (1852) auseinander, daß das hiſtoriſche Drama um ſeiner „Treue“ willen nichtig ſei. Das einzelne hiſtoriſche Faktum bleibt für ſeine Auffaſſung immer etwas Iſoliertes, eine einzelne, ob auch in ſich rhythmiſch gegliederte Melodie; von hier will er zu der unendlichen Melodie ewiger Typen aufſteigen, wie ſie ihm, national bedingt, im Mythus vorliegen. Eine jede Hauptgeſtalt ſeiner Dramen hat er ſelbſt ſo erklärt: den „Fliegenden Holländer“ (1843) als den mythiſchen Helden der Sehnſucht nach Ruhe, „Tannhäuſer“ (1845) als den von Sehnſucht nach dem Leben erfüllten Künſtler, Hans Sachs in den „Meiſterſingern“ (1862) als die letzte Erſcheinung des künſtleriſch produktiven Zeitgeiſtes, „Lohengrin“ (1847) als den Typus des „eigentlich einzigen tragiſchen Stoffes der Gegenwart“: des Verlangens nach voller Verwirklichung der Liebe, wie ſie dem „Übermenſchen“ doch nicht gegönnt iſt; und entſprechend Senta und beſonders Elſa. In

den Nibelungendramen und im „Parsifal“ ersetzen philosophische Mythologeme Schopenhauers oder eigenartig umgeformte Gedanken des christlichen Dogmas die alten Mythen, an deren Stelle sie sich gedrängt haben; und die philosophische Sprache der Götter und Helden („du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“) wirkt kaum weniger anachronistisch als die Spekulationen der von Wagner hart mitgenommenen Nibelungen Hebbels. Überhaupt ist aber zu sagen, daß durch diese allzu abstrakte, sublimierte Auffassung seine Gestalten durchweg die individuelle Lebenswahrheit einbüßten, die etwa Goethes Prometheus oder Faust bei aller typischen Bedeutung behielten. Die Allgemeinheit solcher Gestalten wie etwa Gurnemanz im „Parsifal“ erinnert fast an Fouqués blasse Umrisse, während die individuell gedachte, aber nicht lebendig gewordene Abstraktion einer Kundry oder eines Amfortas neben die ebenfalls allzu „gläsernen“ Gestalten mancher Dramen Hebbels zu stellen ist, in deren Inneres man so klar hineinblickt, daß alle Illusion verloren geht, als flösse Blut in ihren Adern.

Aber deshalb hat Wagner doch nicht zu den Dichtern gehört, die nur mit dem Kopfe schufen. Einer merkwürdig sicher rechnenden Intelligenz stand eine leidenschaftliche „Empfängnisfähigkeit“ zur Seite. Die Empörung gegen sociale Zustände, unter denen alles öffentliche Leben litt, hatte Wagner zum Revolutionär gemacht. Der Anblick der Pariser Schuljugend, die am Schlußtag der Ausstellung (1867) in den Palast strömte, zwang ihm Thränen und Schluchzen ab; so fühlte er die Entfremdung dieser Menschheit von seinen Idealen. Er vermochte das Volk geradezu zu definieren als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen, oder sie in ihr begriffen fühlen“. Er war auch ein „guter Hasser“ wie sein Zeitgenosse Bismarck; und vor allem in den Jahren seines Erfolges traten die subjektiven Begrenztheiten seines Wesens störend hervor: eine bittere Gehässigkeit, die jeden prinzipiellen Gegner, ja eigentlich jeden Nichtanhänger als persönlichen Feind behandelte; eine Neigung, die Bedeutung der Meister lediglich nach ihrem Verhältnis zu ihm abzuschätzen und Liszt himmelhoch über den „schwülstigen Schumann“ oder den ignorierten Brahms zu erheben; eine undankbare Zurückschiebung oder auch Anfeindung früherer Gönner und Helfer. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen, und wer jahrzehntelang durch Not und Versuchung heldenhaft die Fahne seines Ideals hochhielt, den

mag wohl das Bewußtſein der Macht am Schluß mit einer Luſt erfüllen, die lange begehrte Vernichtung aller Feinde, aller Gleichgültigen noch ſelbſt zu erreichen. Auch dieſe Diſſonanzen gehören in die Urmelodie ſeiner Perſönlichkeit und ſeines Lebens hinein.

Welche Bedeutung ſtarken Jahrgängen zukommt, oder, deutlicher ausgedrückt, wie mächtig die Tendenzen der Zeit ſelbſt auf weit auseinander liegende Individualitäten wirken, das wird klar, wenn wir neben Richard Wagner Friedrich Hebbel (1813—1863) ſtellen. Sie waren einander entſchieden antipathiſch: Wagner hat Hebbels „Nibelungen“ verhöhnt, und Hebbel fand Wagners Theorie von Mythus und Oper „abgeſchmackt“. Für des Muſikers glühendes Verlangen nach voll inſtrumentierter Dekoration auch des äußeren Lebens hätte der Dichter ſo wenig Verſtändnis gehabt, wie der Komponiſt für das leidenſchaftlich zehrende Grübeln des großen Aphoriſtikers. Wagner war der geborene Revolutionär, wenn er ſich auch mit den Jahren immer mehr konſervativer Denkart anpaßte; Hebbel war ein ausgeſprochener Konſervativer, der an den Autoritäten hing und die Menge verachtete. Und dennoch — wie viel Übereinſtimmungen zwingt die Zeit dieſen Antipoden auf! In beider Kunſttheorie nimmt der Mythus eine centrale Stellung ein. Beide fühlen das Bedürfnis, das einzelne Kunſtwerk aus ſeiner Iſolierung zu befreien und eine „unendliche Melodie“ durch den ganzen Cyklus hindurchzuführen; beide ſind Dramatiker, denen das Lyriſche leicht, das Epiſche faſt immer mißlingt. Und in der Geſamthaltung der Perſönlichkeit bildet bei beiden den feſten Kern jener geniale Egoismus, der um ſeiner Aufgabe willen den Künſtler zu allem berechtigt glaubt und keine Pflichten anerkennt, die der einen zuwiderlaufen: ſich zum Schöpfer großer Werke zu bilden. Eine Art geiſtiger Hofhaltung, ein heftiges Ausnutzen der Freunde (das freilich bei Hebbel mehr geiſtiger, bei Wagner mehr materieller Art iſt), eine ſtarke Verachtung fremder Richtungen gehen damit Hand in Hand. Wagner iſt unmittelbarer von patriotiſchen Abſichten beſeelt, die bei Hebbel mehr indirekt hervortreten, jedoch keineswegs fehlen: das Bedürfnis nach Neuſchöpfung deutſcher Kunſt und vor allem nach Reformierung des deutſchen Theaters aber teilen beide. Und ſogar ihr Leben zeigt Ähnlichkeit im Geſamtverlauf. Beiden eignete neben entſchiedenſtem Idealismus eine merkwürdig weltläufige, gewandte Art, ſich zum Herrn der Situation zu machen, Gönner zu gewinnen und zu behalten, ihr Lebensideal zu erzwingen — eine

Gewandtheit, die dem dritten im Bunde, Otto Ludwig, leider so völlig abging. Wagner wie Hebbel verdanken es neben größeren Eigenschaften auch diesem Talent, wenn ihre Lebensbahn nach bedrückenden Anfängen eine stark und stetig aufsteigende Richtung zeigt.

Friedrich Hebbel (geb. 18. März 1813) ist ein Sohn Schleswig-Holsteins, einer der vielen bedeutenden Männer, die das stammverwandte, meerumschlungene Land damals zum Stolz Deutschlands hervorbrachte. Jenem Norderdithmarschen gehört er an, in dem der alte friesische Reckentrotz eine innere zarte Empfindsamkeit, wie sie bei Klaus Groth am hellsten hervortritt, gegen die Außenwelt mit harter Schale zu umkleiden liebt. Hebbels Vater, ein verarmter Maurermeister, war so, wie Meister Anton (in „Maria Magdalene"), ein harter und starrer Pharisäer geworden, der in dem Landflecken Wesselburen freudlos, ja freudenfeindlich saß, sich mit der asketischen Erinnerung an früheren Wohlstand zu immer größerer Verbitterung aufstachelte, und in dem Stolz auf eine bis ins Äußerste getriebene strenge Rechtlichkeit und Ehrlichkeit die einzige Entschädigung für alles, was die Welt ihm versagte, fand. Die gute Mutter konnte den beiden Jungen dies düstere Heim nicht aufhellen. Mehr als der Hunger, der sich auch wohl anmeldete, hat diese lichtlose Atmosphäre auf die Seele des Knaben gedrückt und wie Herder hat er diese Einwirkungen nie völlig überwunden. Das erste Gedicht, das einschlug, war Bürgers „Lenore", mit seiner düstern, unheimlichen Färbung nur zu gut in diese Gemütsstimmung passend und daher vom stärksten Eindruck: „Wonne, Wehmut, Leben, Tod, alles auf einmal, ein Urgefühl." Sehr stark wirkte auch die Leidensgeschichte Christi auf das empfängliche Gemüt des Knaben; noch spät reflektiert sich der Eindruck in dem Plan eines Christus-Dramas.

Vierzehnjährig kam der seiner Umgebung bewußt weit überlegene Knabe als Schreiber zu dem Kirchspielvogt. In noch verletzenderer Weise wiederholten sich die Erlebnisse seiner Kindheit. Der Vogt Mohr war, so scheint es, kein böser Mann, aber wie Hebbels Vater erfüllt von einer harten, grausamen Abneigung gegen Illusionen: dem hochstehenden Gemüt die Niedrigkeit seiner äußeren Lage fühlbar zu machen, schien ihm wohl pädagogische Pflicht. Hebbel las mit Leidenschaft und datierte seine dichterische Erweckung von der Lektüre von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch".

Uns Heutigen ſcheint ſie keineswegs die Krone von Uhlands Gedichten (auch nicht das „Glück von Edenhall“, das Hebbel ſpäter am höchſten ſtellt); aber für die ringende Dichterſeele ward gerade dies Stück mit ſeiner typiſierenden Charakterzeichnung, mit ſeiner Moraliſierung einer rein anekdotiſchen Handlung, mit ſeiner nachdrücklichen Schlußpointe vorbildlich. Er ſchickt ſchon poetiſche Arbeiten in Lokalblätter. Um ſo ſchroffer meint ſein Vorgeſetzter ihn in die gebührende Stellung herabzwingen zu müſſen, an den Dienſtbotentiſch, unter das Geſinde. Ohnmächtig empört ſich der Stolz des jungen Dichters. Für ihn iſt dies Erlebnis, die Verletzung des idealen Gefühls, die Schändung des berechtigten Stolzes ein Mittelpunkt der dramatiſchen Schöpfung geworden.

Endlich kommt Rettung. Die unbedeutende Romanſchriftſtellerin Amalie Schoppe (1791—1858) nimmt ſich ſeiner an — wieder nicht, ohne ihn die Laſt ihrer Wohlthat zuweilen drückend empfinden zu laſſen; dennoch hätte Hebbel der gutmütigen Freundin, ohne deren Hilfe ihr genialer Landsmann vielleicht verſunken wäre, etwas mehr Dankbarkeit bewahren können, als er that. Hebbel kommt vom Land in die Großſtadt Hamburg (1835) — eine Notwendigkeit für ihn, der nach ſeinem ſpäteren Wort „Menſchen verzehrte“, für den anregender Umgang, die Beobachtung verwickelter Kulturverhältniſſe, die Möglichkeit direkter Wirkung Lebensbedürfnis war.

In leidenſchaftlicher Arbeit holte er nach, was ihm an wiſſenſchaftlicher Vorbildung fehlte und ſtudierte dann in Heidelberg und München.

Hier fand er die Keime ſeiner meiſten Werke, der „Judith“, der „Maria Magdalene“, der „Genoveva“, des „Diamanten“. Einige Erzählungen führte er hier ſchon aus. „Anna“ ſtammt bereits aus Hamburg, nun folgte die vergebliche Humoreske „Schnock“ und der „Schneidermeiſter Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd“. Dieſe Gruppe ward ſpäter durch fünf weitere Erzählungen vervollſtändigt. Unter dem Einfluß von Tiecks Auffaſſung der Novelle ſuchen ſie alle in ihren paradoxen Wendungen die „unergründlichen Verſchlingungen des Lebens“ nachzubilden. Die Technik verbeſſert ſich wohl von der loſen Anekdotenkette des „Schnock“ bis zu der ſtrengen Geſchloſſenheit der „Kuh“; aber die Anlage bleibt immer dieſelbe: ein einzelner Charakterzug (wie Schlägels Selbſtquälerei) oder ein einzelnes Motiv (wie die Wirkung von Matteos Häßlich-

keit) wird mit gehäuften Zügen bis ins Ungeheuerliche gesteigert. Die wirre Kunst der Durchführung erinnert bei „Matteo" oder der „Kuh" an jene Anekdote von Lionardo da Vinci, der ein Garnknäuel so kunstvoll gezeichnet haben soll, daß man den Faden von Anfang bis zu Ende verfolgen konnte: viel Kunst — und das Ganze doch nur ein Knäuel!

Er reist nach Heidelberg, München, Stuttgart, kehrt (1839) nach Hamburg zurück und kommt auch zu Gutzkow in wechselnde Beziehungen, die schließlich doch in entschiedenste Feindschaft auslaufen sollten. Gutzkows „Saul" veranlaßt Hebbels erstes Drama: wie Lessing mit „Emilia Galotti" den Corneille, wollte er mit „Judith" eine von ihm prinzipiell verworfene Auffassung des Dramas praktisch widerlegen. Es wird (1840) in Berlin und Hamburg aufgeführt und erregt leidenschaftliche Diskussionen. In Wien parodiert es Nestroy mit triumphierendem Witz, anderswo erweckte es Hoffnungen auf einen „Messias der deutschen Tragödie". Mit dem Selbstgefühl eines solchen tritt der gedrückte Jüngling von ehemals nun auch theoretisch in der Vorrede zu „Genoveva", dem gereimten Vorspiel zum „Diamanten" (1841), der Auseinandersetzung „Mein Wort über das Drama" auf. König Christian VIII. stattet seinen Unterthan mit einem ansehnlichen Reisestipendium aus. Zuerst zieht der Kulturpoet nach Paris, wo sein ganzer Gesichtskreis eine bedeutsame Erweiterung erfuhr und wo seine Anschauungen über die Kunst und die Welt zu dauernder Festigung gelangten; die ununterbrochenen lebhaften Gespräche mit einem gescheiten Mann von großer Bildung und Welterfahrung, Felix Bamberg, der später sein Leben beschrieben und seine unschätzbaren Tagebücher und Briefe herausgegeben hat, mußten den Durchbruch unklar ringender Vorstellungen wesentlich fördern. Als Stadt rief Paris in Hebbel nicht so lebhafte Eindrücke hervor wie Rom (1844).

Nach der Rückkehr nahm Hebbel (1845) in Wien seinen dauernden Wohnsitz. Hier war ihm alles Glück gegönnt, das er ersehnen konnte. Zwar blieb sein Verhältnis zu den eigentlichen Schriftstellerkreisen der Stadt kühl: Grillparzer lehnte ihn ab, Halm wurde von Hebbel verachtet, Laube als intriganter Feind angesehen. Aber aus der Gelehrtenwelt und der „Gesellschaft" bildete sich nach und nach um Hebbel ein Kreis treuer Verehrer. Und siegreich breitete sich sein Ansehen über Deutschland aus; für die Jugend ward er bald ein vielverehrter Prophet, so heftig auch die maß-

gebenden Kritiker wie Wolfgang Menzel, Gutzkow, Auerbach ihn aus verſchiedenen Motiven bekämpften. Nur die verrufene „Berliner“ Kritik bemühte ſich verdienſtvoll um das Verſtändnis ſeiner Werke, der hegelianiſche Kritiker Rötſcher vor allem. — Gleich ſein Einzug in Wien ward durch eine für den Geniekultus jener Epoche bezeichnende Scene eröffnet. Zwei junge polniſche Edelleute laden ihn zu ſich ein und nehmen ihn mit dem wildeſten Enthuſiasmus auf: „Dann gab's eine wilde Nacht, koſtbares Eſſen, Faſanen und Rebhühner, Champagner, Toaſte auf den Knien vor mir ausgebracht, und weil dritte Perſonen hinzukamen, fortwährendes leidenſchaftliches Recitieren und Interpretieren der ‚Judith‘ und der ‚Genoveva‘“.

Wichtiger als dies bedenkliche Anſchwärmen war für den Dichter die Hochachtung, die er gerade in den angeſehenſten Kreiſen der öſterreichiſchen Hauptſtadt genoß. Freilich trug neben ſeiner vornehmen, von aller journaliſtiſchen Art und Unart weit entfernten Haltung auch ſeine entſchieden konſervative Geſinnung und ſeine Abneigung gegen die revolutionäre Tendenzpoeſie nicht wenig zu dieſer Gunſt bei; war er doch der Sprecher einer Deputation, die in den Revolutionstagen dem Kaiſer und den Erzherzogen die Geſinnungen der „Wohlgeſinnten“ ausdrücken ſollte. — Das meiſte Glück aber erwuchs ihm aus ſeiner Ehe. Bald nach ſeiner Ankunft in Wien hatte er ſich mit der Schauſpielerin Chriſtine Enghaus verheiratet. Es war keine blinde Liebe, die ihn bezwang; zu aufrichtiger Zuneigung trat die Empfindung, daß nur dieſer Schritt ihn retten könne. Mit grauſamer Energie löſte er ein Verhältnis, das ihn lange Jahre, ſeit den erſten Hamburger Tagen, an ein armes, gutes Mädchen, Eliſe Lenſing, gefeſſelt hatte; die Kinder aus dieſer freien Verbindung waren freilich beide tot. „Jedes Opfer darf man bringen“, ſchrieb er an Bamberg, „nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dies Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt zu werden“. Er leugnet ein andermal, daß irgend eine Verpflichtung gelten könne, die der höchſten Pflicht des Künſtlers widerſtreitet. Gewiß kann man anders urteilen, aber bei einer Natur von dem eiſernen Zuſammenſchluß Hebbels war die Moral, die er entwickelte, nichts anderes als ein Motivieren innerer Notwendigkeit. „Große Menſchen“, ſchrieb er in ſein Tagebuch, „werden immer Egoiſten heißen. Ihr Ich verſchlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahe kommen, und dieſe halten nun das Natür-

liche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht." Seine Naivetät geht dabei so weit, daß er Elisen heftig zürnt, weil sie ihn nicht freigeben will. Das arme Opfer war zu beklagen; was aber Hebbel thun konnte, um seinen Schritt durch sein ganzes Leben zu rechtfertigen, das hat er gethan. Der Mann, der wild und oft wüst durch das Leben gestürmt war, ward ein von Dankbarkeit und zärtlicher Sorge überströmender Gatte, der rührend liebevolle Vater seines Töchterchens, in dem stillen Frieden seiner Wohnung und dem ländlichen Behagen eines Landsitzes bei Gmunden ein glücklicher Mensch, der mit seinem Eichkätzchen und seinen Vögeln idyllisch spielte und mehr und mehr sich „vor der Welt ohne Haß verschloß". Herzlich und rührend schreibt er an seinen Biographen Emil Kuh:

> Wenn ich des Morgens erwache und den ersten Laut meiner Frau und meines Kindes vernehme, so kann ich mich freuen, daß mir die Thränen ins Auge treten; wenn ich meine Schale Kaffee trinke, so habe ich einen großen Genuß, wenn ich meinen Spaziergang mache, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich allein Beine hätte .... Dabei komme ich mir gar nicht genügsam und demütig vor, sondern ich fühle mich überschwenglich mit allem, was ich als Mensch verlangen kann, gesegnet und ich habe auch alle Ursache dazu, denn ich habe eine Frau, in der Gemüt und Seele fast verleiblicht sind, ich habe ein Kind, das sich aufs liebenswürdigste entwickelt, ich habe Freunde in allen Kreisen und ich brauche nicht ängstlich mehr für die Zukunft zu sorgen.

Dazu kamen Auszeichnungen von allen Seiten, besonders seit der Aufführung der „Nibelungen" (1861); sie brachte ihm auch den Schillerpreis, den der Dichter, schon auf dem Sterbelager, mit den melancholischen Worten begrüßte: „Das ist Menschenlos: bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher." Besonders mußte es den treuen Verehrer der Klassiker erfreuen, daß der Großherzog von Weimar ihn als ihren Nachfolger in seine Musenstadt zu ziehen suchte. Nach so stolzen Erfolgen, zufrieden und hoffend, starb Hebbel am 13. Dezember 1863; der angefangene „Demetrius" blieb, wie der seines großen Vorgängers, unvollendet am Bett des Toten liegen.

Wie bei den Romantikern empfängt auch bei Hebbel die Produktion volle Beleuchtung nur aus seiner Kunstlehre, weil sie mit dieser untrennbar verwachsen ist. Hebbel erscheint bei oberflächlicher Betrachtung als ein Künstler von durchaus berechnender, reflektierter Art; und sicher ist er von eigentlich naiven Dichtergemütern wie

etwa Juſtinus Kerner und Eduard Mörike gründlich verſchieden. Wie hätte auch in der dumpfen Treibhausluft ſeiner Jugend, die alle höheren Regungen in den engſten Raum drängte und dadurch die Bruthitze der Entwickelung noch ſteigerte, eine wirkliche Unbefangenheit aufkommen können! Aber ſchon ſeine äußere Erſcheinung zeigt einen Mann voll bewegten Innenlebens, keinen kalten Rechner wie Müllner oder Gutzkow:

> Hebbel war ſchlank und ziemlich hoch von Geſtalt; ſein Gliederbau ſchien auf Unkoſten des Kopfes zu zart ausgefallen und nur dazu da, dieſen Kopf zu tragen; unter der hohen, wie in durchſichtigem Marmor gemeißelten Stirn leuchteten die blauen Augen, mild bei ruhigem Geſpräche, bei erregtem feuchteten ſie ſich dunkel glänzend an; Naſe und Mund deuteten auf Sinnlichkeit; die etwas bleichen, zart geröteten Wangen gaben dem durch ein ſtarkes Kinn männlich abgeſchloſſenen Geſichte eine gewiſſe Breite, und wenn man ihn anſah, hatte man ſtets den Eindruck, ins Helle zu ſchauen. Er hatte eine ſeelenvolle Stimme, die ſich, je nach dem Gehalt ſeiner Rede, vom Gefälligen bis zum Gewaltigen ſteigern konnte.

Den zu ſchweren Kopf kennen wir ſchon — es iſt die typiſche Stirn der Schriftſteller dieſer Epoche; die ſinnlichen Lippen teilt er mit Heine und mit Reuter; aber die Augen und die Stimme, dieſe am meiſten ſeeliſchen Teile der Erſcheinung, deuten über die Zeitgenoſſen hinaus in die Zeit der tiefen Seher! — Und nun hören wir gar, wie Emil Kuh ſeine Haltung beim Dichten ſchildert:

> Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden ſehen. Sein Anblick hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beſeligten. Er neigte ſein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Bruſt ineinandergelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des ſchauenden Menſchen um den Mund, ſo ſchritt er durch die Straßen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens. Sogar das Teufelswetter des Oktobers konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bilderſegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöſe der Großſtadt ſtörte den viſionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie ſie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterſtämme wühlte und knirſchte, weckte ihn nicht aus ſeiner Weltvergeſſenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftigſte Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und ſchwankte, leiſe ſingend, vorbei.

Das vollkommenſte Bild eines Sehers aus den primitivſten Zeiten, der ſich nur als ein Gefäß höherer Inſpirationen fühlte! Er hört beim Dichten Melodien, er hat Geſichtserſcheinungen: bei dem erſten Akt ſeiner Genoveva habe ihm beſtändig die Farbe eines Herbſtmorgens vorgeſchwebt, beim Herodes vom Anfang bis zum

Ende das brennendſte Rot. Als er den Epilog zur Genoveva dichtete, da habe er eine angeſchoſſene Taube fliegen ſehen . . .

Und daneben wieder ſo viel von der Überklarheit ſeiner Zeit, bis zur eigenen Beängſtigung:

Dies ſteht ſo klar vor meinem Geiſt,
Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir beſſer glückte! —

Wiederholt hat Hebbel ſelbſt über die Miſchung von Naivetät und bewußter Reflexion in der Kunſt gehandelt. Hier ſteckt der Schlüſſel ſeiner ganzen dichteriſchen Eigenart, hier ſeine Verbindung mit der Kunſt ſeiner Zeitgenoſſen und ſein Gegenſatz zu ihr.

Hebbels Produktion iſt nicht, wie die der meiſten echten Künſtler, aus einem naiven Bedürfnis des Nachſchaffens erwachſen. Was ihn erregte, war die Stimmung, in die fremde Dichtungen ihn verſetzten: Bürgers Lenore, des Sängers Fluch, das Glück von Edenhall, auch Berichte wie die Leidensgeſchichte Chriſti. In ſolcher poetiſch geſteigerten Stimmung wurden ihm plötzlich Dinge klar, deren Verworrenheit ihn bisher geängſtigt hatte. Er fand in der prägnanten Erzählung des Dichters eine ſymboliſche Erklärung für zahlloſe Einzelfälle, die ihn bisher in ihrer dunklen Maſſenhaftigkeit bedrängt hatten. Er begehrt nun nach dieſer Stimmung um dieſes Lohnes willen. Mit dieſer Auffaſſung der Poeſie als eines Werkzeuges zur Ergründung der Weltgeheimniſſe kehrt Hebbel zu der urälteſten Anſchauung zurück, die in den Urzeiten Poeſie und Wiſſenſchaft als Zwillingsgeſchwiſter der Menſchheit in die Wiege legte, und zugleich wird er der Vorläufer einer neuen Schule, die in ſehr verſchiedener Färbung zu dem Experimentalroman Zolas und zu dem Experimentaldrama Ibſens führt.

Hieraus geht jene wunderbare Miſchung von Naivetät und bewußter Reflexion hervor. Das Grübeln, Suchen, Fragen liegt all ſeiner Produktion zu Grunde. Daher in ſeinem Stil das Inquiſitionsweſen, das Zerreiben, wie Erich Schmidt es ausdrückt, die nackte Problemſtellung und Formulierung. Die Tagebücher, die der Zweiundzwanzigjährige, ſeiner künftigen Unſterblichkeit bereits völlig gewiß, anlegte und in raſtloſer Arbeit durch ſein ganzes Leben fortführte, ſind kein Außenwerk, wie etwa Grillparzers Aphorismen, ſondern recht eigentlich die Baſis aller ſeiner Schriften: ja kaum iſt es übertrieben, wenn ich alle Dichtungen Hebbels nur einen Kommentar zu ſeinen Tagebüchern nenne. Die Leidenſchaft

alſo, mit der Hebbel den großen Rätſeln der Weltregierung, des Daſeins, der Geſchichte, der Kunſt nachſpürt, ſteigert ſich zur Fieberhitze künſtleriſcher Eingebung, ſobald ihm Geſtalten oder Vorgänge begegnen, die zu einer ſymboliſchen Beantwortung jener Fragen geeignet ſcheinen.

Seine dichteriſche Praxis, wie ſie aus ſeiner Individualität und aus ſeiner Kunſtlehre hervorgeht, iſt dieſe. Ein ſtarkes Bedürfnis nach Poeſie erfüllt ſein Leben:

O Muſe, die mein Herz bewegt,
Die meine tiefſte Kraft erregt,
Mir wird zum Sterben bang und weh,
Wenn ich dich einen Tag nicht ſeh'.

Was ihm aber vorſchwebt, iſt nicht ein einfaches intenſives Erſchauen von Geſtalten, wie es E. Th. A. Hoffmann verlangte, ſondern ein fauſtiſcher Einblick in das, was die Welt im Innerſten zuſammenhält. „Denken und Darſtellen, das ſind die zwei verſchiedenen Arten der Offenbarung." „Die Kunſt iſt die realiſierte Philoſophie, wie die Welt die realiſierte Idee." Wohl erwächſt die Dichtung aus der Anſchauung und hat es mit dem Leben zu thun; aber nicht ein bloßes Nachſchaffen der äußeren Vorgänge ſtrebt ſie an, ſondern eine Abſpiegelung des geſamten Weltgetriebes mit ſeinen verborgenen Räderwerken. Auf die ganze Welt alſo ſoll ſich das Auge des Dichters richten; und hier tritt Hebbel zu ſeiner Zeit in den ſchroffſten Gegenſatz, indem er ein bloßes Abmalen der Gegenwart abwehrt. „Die Erſcheinungen und Geſtalten, die der Dichter ſchafft, ſoll er immer auf die Ideen, die ſie repräſentieren, und überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückbeziehen."

Insbeſondere iſt es nun die Aufgabe der lyriſchen Poeſie, „das menſchliche Gemüt im Tiefſten zu erſchließen, ſeine dunkelſten Zuſtände durch himmelklare Melodien zu erlöſen". Die Weltſchmerzdichtung ſo gut wie die Tendenzpoeſie fiel vor dieſer Auffaſſung danieder; Goethes und Uhlands Lyrik beſtand. Hebbels eigene lyriſche Praxis aber konnte dieſe Muſter nicht erreichen. Sein Geiſt iſt zu ausſchließlich auf Weltprobleme gerichtet; die Lyrik aber hat nach Goethes Lehre und Beiſpiel den forteilenden Moment zu verewigen, den „Zuſtand", der nur eben einmal beſtanden hat. Jene ſymboliſche Bedeutung, die das Gedicht erlangen ſoll, indem es die Diſſonanzen der Empfindung zur Harmonie verklärt, muß dafür

durch ein mühseliges Künsteln an der Form hervorgebracht werden: die möglichst fleckenlose Form soll ein Bild der harmonischen Schönheit geben. Hebbel dachte über die Bedeutung der Form, über ihr Geheimnis, wie er gern sagte, so ernst und tief, daß schon dies allein in einer Periode der Zerfahrenheit und Formverhöhnung ihm das Anrecht auf unsere Dankbarkeit sichern würde. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit", sagt er einmal. Aber wenn diese Definition den Theoretiker ehrt, so verurteilt sie zugleich den ausübenden Künstler. Fast nirgends erreichen es seine Gedichte, was er forderte, „daß die Gebilde der Kunst wirken wie die der Natur": fast überall empfindet man, daß er in Prosa gedacht und dann in Verse übersetzt hat; wie denn in seinen Tagebüchern nicht selten die prosaische Fassung später versifizierter Epigramme und Gnomen noch vorliegt. Gedichte, die er selbst wegen der Reinheit der äußeren Form und des Wohlklangs aufs lebhafteste bewunderte, wie „Liebeszauber" und „Opfer des Frühlings", sind als Ganzes formlos, weil der schöpferische Atem sie so wenig durchdringt, wie die gekünstelten letzten Poesien Bürgers, auf die dieser nicht minder stolz war; nicht zu rechnen, daß auch im einzelnen die angeblich unerhörte Sprachschönheit von Versen unterbrochen wird, deren Härte die prosaische Grundlage nur zu fühlbar hervortreten läßt:

Doch, ihn selber kühlend, stehlen
Sie so viel der holden Glut,
Als die Blumen, die noch fehlen,
Zu erwecken nötig thut.

Da Hebbels Dichtung im tiefsten Kern didaktisch ist — freilich als eine Poesie mehr des Lernens als des Lehrens — haben auch hier die gnomischen Stücke den höchsten Wert, einzelne unter den sehr ungleichen Epigrammen freilich mehr, als der gedehnte „Bramine", dessen vielbewunderte Moral ja aus der Quelle stammt, und dessen allzu glatte Verse zu der Schärfe der geschilderten Qualen einen schwer erträglichen Gegensatz bilden. Aber reine Lyrik blieb ihm wie Immermann und Grillparzer versagt; und auch seine Balladen (mit Einschluß des gern recitierten „Haideknaben") vermag ich wenigstens nicht den Meisterstücken gleichzustellen, in denen Bürger, Goethe, Uhland die individuelle Stimmung, die Atmosphäre einer einzelnen Begebenheit so unnachahmlich wiederzugeben wußten.

Mit den Gesetzen der epischen Dichtung hat sich Hebbel am wenigsten beschäftigt. Vielleicht war das kein Nachteil; von doktri-

nären Voraussetzungen unbeirrt, kam er so von den verzwickten Erzählungen in Tieckscher Manier zu der einfachen Schlichtheit seines kleinen Epos „Mutter und Kind“ (1859). Mit „Hermann und Dorothea“ hätte man freilich das anmutige Werkchen schon wegen der viel blasseren Charakterzeichnung nicht vergleichen sollen. Die beiden Ehepaare, der reiche Kaufmann mit seiner melancholischen Gattin, der tüchtige Fuhrmann und seine thätige Frau, sind recht schematisch einander gegenübergestellt, wobei übrigens in der Schilderung des luxuriösen Heims sich Hebbels hyperbolische Art nicht verleugnet. Aber die Anmut der gegenständlichen Erzählung und das warme Gefühl, das der glückliche Gatte und Vater der Schilderung häuslichen Behagens lieh, entschädigt für solche Mängel und macht auch die etwas gewaltsame Art, wie die eigentlich tragisch angelegte Fabel zu friedlichem Behagen umgebogen wird, zu einer liebenswürdigen Schwäche.

Als die höchste Form der Poesie bezeichnet Hebbel mit Entschiedenheit das Drama; es ist ihm der Gipfel der Kunst überhaupt. „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar.“ Den Lebensprozeß — nicht einfach das Leben: vielmehr den Konflikt des Lebens, d. h. der individuellen Lebensbethätigung, mit der dauernden Allgemeinheit. Von hier gelangt Hebbel zu seiner eigentümlichen Auffassung der „Schuld“ und des „Tragischen“. Nicht in dem Inhalt des menschlichen Wollens liegt die dramatische Verschuldung, sondern unmittelbar in dem Willen selbst, „in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, so daß es dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert“. Das Wollen selbst ist, wie bei Schopenhauer, Sünde, weil das Individuum durch das Wollen selbst sich stärker geltend zu machen sucht, als die Welt verträgt. Sie bedarf aber dennoch auch wieder der Individualitäten, und gerade hierin liegt die Tragik, daß ein Individuum Dinge vollbringen muß gleichsam im welthistorischen Auftrag, mit deren Vollbringung es sich doch selbst vernichtet. „Das Ärgernis muß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt!“ Gerade hierin sieht Hebbel den Unterschied des neuen von dem alten Drama, „daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt wird“.

Eigentlich giebt es also nur ein tragisches Motiv: den Konflikt des Einzelnen mit der Welt. Da aber diese sich ver-

ändert, verändern sich auch die Formen des Konflikts. Für jeden historischen Moment zwar, für jede Weltlage giebt es eigentlich immer nur ein Drama, oder mindestens innerhalb jeder socialen Sphäre nur eins. Aus solchen Erwägungen heraus gelangte Hebbel zu dem Plan eines weltumfassenden dramatischen Cyklus — ein Plan, der uns wieder sowohl Richard Wagner als die Romancyklen Heinses, Novalis', Zolas in Erinnerung bringt. Er dachte in „einer großen Kette von Tragödien den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und zum Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen, auszusprechen". Zu diesem Cyklus gehören „Judith", „Genoveva", „Maria Magdalena", die nur in ihrem Zusammenhang ganz verständlich sind. „Das Trauerspiel in Sizilien", „der Diamant" und „der Rubin" bilden eine andere, kleinere Kette, die die Nichtigkeit der Lebensverhältnisse anschaulich machen soll — ein komischer und tragikomischer Cyklus neben dem tragischen.

Schon der Gedanke des Cyklus hält dem Dichter den „Ideenhintergrund" immer gegenwärtig. Aber auch sonst mischt sich die Reflexion schon in die Konzeption des Dramas. Wohl suchte er in langer Betrachtung seine Figuren genau kennen zu lernen — das Hauptmittel der großartigen Technik Ibsens — und rühmte sich, zu wissen, welche Eigenheiten die schöne Agnes als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst erzogen worden sei; er kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges, und Rhodope habe ihm viele von ihren Träumen erzählt. Aber die Kenntnis der Figuren bleibt ihm Mittel zum Zweck. „Das Hauptvergnügen des Dichters besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen, und von da aus die Welt zu überschauen." Immer wieder hebt er es hervor, wie er von seinen Gestalten lerne, wie „in der Kunst das Kind den eigenen Vater erlöst vom ird'schen Dunst". Aus dieser Sehnsucht, durch seine Figuren erlöst zu werden, ist ja seine ganze Produktion geboren; hierauf beruht für ihn die von ihm oft und stark hervorgehobene befreiende Kraft der Kunst. Er muß den Schatten Blut zu trinken geben, damit sie ihm wahrsagen. So ist in Hebbel die Leidenschaft des Fragens, die faustische Wißbegier des modernen Menschen zum höchsten Ausdruck gelangt. Aber gerade weil der Dichter mehr verlangte, als die Kunst an sich gewährt, weil sie ihm mehr Mittel war als Zweck, hat er die künst-

leriſche Höhe ſeines Antipoden Grillparzer nicht erreicht; am Ende hing er doch ab von Kreaturen, die er machte, während der Dichter der „Libuſſa“ über ſeinen Geſtalten ſtand.

Der äußere Anlaß zur „Judith“ (1839, erſchienen 1841), Gutzkows „Saul“, gab Hebbel zum erſtenmal Gelegenheit, ſeine Ideen über das Drama praktiſch zu verwerten, und zugleich ein Stück ſeiner großen Ideenkette in feſte Form zu ſchmieden.

Ein Hauptproblem zieht ſich durch den Cyklus ſeiner Dramen: er nennt es ſelbſt den zwiſchen den Geſchlechtern anhängigen großen Prozeß. Der Gegenſatz der beiden Geſchlechter iſt ja ſeitdem — vor allem bei Strindberg und ſeinen Nachfolgern — ein Haupttummelplatz philoſophiſch-litterariſcher Künſte geworden; für Hebbel iſt er noch einfach ein Teil der Weltlage, ein Faktor der dauernden Verhältniſſe. Zwiſchen Siegfried und Brünhild wird dieſer Kampf zu Ende gefochten; zwiſchen Judith und Holofernes ſpielt ſeine erſte Phaſe. Das männliche Geſchlecht vertritt das „echte urſprüngliche Handeln“, das weibliche „das bloße Sich-Selbſt-Herausfordern“ — das krampfhafte Steigern zur Unnatur, dem Hebbel auch auf dem Boden der damaligen Frauenbewegung und Frauenlitteratur ſchroff ablehnend gegenüberſtand.

Eine mächtige Natur von völlig ungebrochener Kraft, ſoll Holofernes die Männlichkeit als ſolche darſtellen, „der erſte und letzte Mann der Erde“. Seine ungeheure, nach allen Seiten ſich ausreckende Perſönlichkeit findet aber ihre Grenzen in der Welt und Zeit, der er angehört. Die grenzenloſe Kleinlichkeit dieſer Epoche, die der König Nebukadnezar mit den Juden von Bethulien teilt, treibt ihn in maßloſe Selbſtvergötterung — und dadurch in ſein Verhängnis. In dieſer Welt iſt ihm nur ein Weſen gewachſen: Judith, die keuſche, ſcheue Weiblichkeit, deren Gewalt ſie unnahbar macht. Aber die Zeit iſt zu niedrig, als daß ſie wie eine Jeanne d'Arc tapferen Kriegern begeiſternd vorangehen könnte. Sie muß Holofernes mit eigener Hand töten, und um dies zu können, muß ſie ſich zu einer Handlungsweiſe aufſtacheln, die weit jenſeits der Grenzen ihres eigenen Weſens liegt. Nicht bloß Mörderin wird die Heilige, auch ihr Gefühl ſelbſt verwirrt ſich, ſie muß ſich dem hingeben, den ſie haßt — und bewundert, muß ein Kind im Schoß tragen, das den Vater rächen wird, wie das Kind Etzels und Kriemhildens ſeiner Mutter zum Verderben wird. Holofernes, ganz auf körperliche, ſinnliche Kraft gegründet, geht nur körperlich zu Grunde;

Judith, die ganz untertauchen wollte in dem Ewigen aus Abscheu vor dieser schmutzigen Welt, muß zu ihrer That durch die Sünde gehen und, tief zerrüttet, durch die That selbst gestraft werden. Beide vernichtet die kleine Welt, die beide verachteten: Holofernes, der sie zerschlägt, Judith, die sie flieht; und übrig bleiben die jämmerlichen Bürger von Bethulien, um ihre Schafe zu weiden und Kohl zu pflanzen.

So groß das gedacht ist, so völlig ist es in der Ausführung mißraten. Der gigantische Holofernes ward zu einem lächerlichen Popanz, der sich in bombastischen Rodomontaden ergeht und sich zum Spaß auf den glühenden Rost legt, um zu fühlen, wie das thut. Judith ist „nur gedacht"; nirgend wird sie lebendig, so ausführlich sie auch jede Regung ihrer Seele uns vordemonstriert. Dazu die unerträglich zugespitzten Reden der verhungernden Bürger, die sich mit Witzchen und Hyperbeln überfüttern; das Ganze übergossen mit einer blutroten Sauce aller erdenklichen Greuel. Selbst die Scenen, die Hebbel später noch gelten lassen wollte, die Volksscenen und die des Propheten (diese letzteren sind wohl das Beste), leiden unter der Maßlosigkeit, der Überdeutlichkeit, mit der der Dichter fortwährend unterstreicht und das Publikum stößt und rüttelt, damit es nur ja recht versteht. Dabei ist eine sichere Bühnenbeherrschung nicht zu verkennen; nur mit zu langen und zu absichtlichen Monologen hat Hebbel hier, wie immer, gesündigt.

Die „Genoveva" (1840) hängt mit der „Judith" und mit „Maria Magdalene" eng zusammen. Sie repräsentieren drei Momente der Weltgeschichte: Altertum, Mittelalter, Gegenwart und damit zugleich fortschreitende Stadien der allgemeinen Gebundenheit. Holofernes wütet über den ganzen „Orbis antiquus"; Genoveva läßt noch immer den Orient in den Occident hineinspielen; die Tischlerfamilie hat nie über den engen Horizont ihres Städtchens hinausgeblickt. Von den Feldherren und Priestern kommen wir zu den Rittern und dann zu den Handwerkern.

„Genoveva ist eigentlich ein zweiter Teil der ‚Judith', er führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde, die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab." Der Wurzel nach ist dies Drama bei Hebbel sogar älter als die „Judith". Aber das Hauptinteresse des Dichters liegt diesmal nicht in der Kontrastierung der Geschlechter, sondern in der Einzelfigur des Golo,

obwohl Genovevas Schickſal ſicherlich das erregende Moment für die Konzeption des Dramas war.

Wir werden in einen Zeitpunkt maßloſer Leidenſchaftlichkeit und Begehrlichkeit verſetzt. In dieſer düſteren Welt ſteht Genoveva ganz allein. Sie iſt wieder eine Einzige, wie faſt alle Hauptfiguren Hebbels: wie Holofernes, wie Agnes Bernauerin, „das reinſte Opfer der Notwendigkeit“, wie Siegfried und Brunhild, „die letzte Rieſin und der letzte Rieſe“. Ihre Reinheit ſoll die Welt entſühnen; damit ſie dies aber könne, muß ſie das Furchtbarſte leiden. Golo, die Verkörperung männlicher Leidenſchaft, und Margarete, die leibhaftige weibliche Verderbtheit, müſſen die Werkzeuge ihres Verderbens, ihrer Heiligung werden. So ſpricht (am Schluſſe des vierten Aktes) der Geiſt die dramatiſche Formel Hebbels in aller Beſtimmtheit aus. Dieſe Formel hätte nun auch wohl mit der herkömmlichen Genoveva-Fabel verwirklicht werden können. Aber es widerſtrebte dem Dichter, die Schönheit und Jugend einfach an gegneriſcher Schlechtigkeit untergehen zu laſſen. Gerade ihre Vollkommenheit ſelbſt muß ihr Schickſal beſiegeln. Deshalb darf Golo kein heuchleriſcher Lauerer ſein, ſondern ein Idealiſt, den nur der Anblick dieſer reinen Frau entzünden kann. Wäre ſie nur ſchön und dabei kalt — er bliebe kühl; aber er muß Zeuge ſein, wie ſie auch der zarteſten menſchlichen Gefühle voll iſt: der Abſchied von ihrem Gatten löſt von den Lippen der ſchamhaft verſchwiegenen Frau Worte inniger Liebe. Wie nun gerade dies Golo erregt, wie heiße Sinnlichkeit — Hebbel kannte ſie nur zu gut, und gerade damals nur zu gut — und ein ſteigender Idealismus ſich wechſelſeitig entzünden, das iſt mit Meiſterſchaft gemalt. Der Dichter liebt ſolchen jähen Umſchlag; auch ſein Judas (im „Chriſtus“) ſollte der Gläubigſte von allen Apoſteln ſein. Ein wenig wirkt die alte Tradition der Hegelianer nach, die aus Theſe und Antitheſe die Syntheſe entſtehen laſſen; ſtärker ſind die pſychologiſchen Wurzeln dieſer Gewohnheit in Hebbels eigener wilder Leidenſchaftlichkeit: vom beunruhigendſten Zorn ſahen ihn ſeine Freunde zum ſanften Kuß übergehen. — Leider verwickelt ſich nun das Drama in ein langgeſponnenes Intriguenſpiel. Der Dichter gefällt ſich darin, Golo durch alle Situationen zu ſchleppen, die die Zwieſpältigkeit ſeiner Natur erhellen können, ihn mit Gott und mit einer Teufelin in Zwieſprache zu bringen, mit guten und böſen Dienern und vor allem in endloſen und oft höchſt ſpitzfindig über

Schurkenrecht, Nichts und Ehe spintisierenden Monologen mit sich selbst. Genoveva bleibt die fleckenlose Heilige, aber ihr irdisches Dasein vernichten der Kampf, die Entbehrung, endlich die Erregung des Wiedersehns. Die Nebenfiguren sind ziemlich trocken und schematisch gezeichnet; am höchsten stellte Hebbel später auch hier die Prophetenscene, die des tollen Claus: solche Situationen, in denen die Verzückung den Menschen über seine irdische Begrenzung herausreißt, gelingen ihm, weil sie seiner liebsten Erfahrung entsprachen.

Während „Judith" in „körniger Prosa" geschrieben ist, ergeht sich „Genoveva" in melodischen Versen, wie sie Hebbel erst im „Gyges" wieder und dann nicht mehr gelungen sind. Jene Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen, die die Zeitgenossen an Grabbe erinnerten, hält aber der Vers so wenig fern wie die Prosa; es heißt von Siegfried, daß er „den Stern der Welt ans Knopfloch heftet wie ein Vergißmeinnicht", und Zeilen kommen vor, deren tragikomische Wirkung gerade durch die starke Absicht des Effekts erreicht wird:

Dann, Ehweib, sei verflucht! (halb schaudernd um) Verflucht? (stark) Verflucht!

Oder:

Das ganze halbe menschliche Geschlecht.

Aber das dritte Glied des Cyklus, „Maria Magdalene" (1844), bedeutet eine Höhe, wie er sie nur noch einmal, mit dem „Gyges", erreicht hat. Von den beiden anderen (und dem ebenfalls älteren „Diamanten") unterscheidet es sich wesentlich, und Hebbel erkannte wohl, wodurch. Er hat sich hier auf das strengste konzentriert, seiner Versuchung widerstanden, „auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses zu geben", und das Stück ist so recht zum Unterschied von fast allen anderen Werken seines Autors, „ganz Bild, nirgends Gedanke" geworden. Vor allem war er darauf stolz, daß die Figuren alle im Recht seien, selbst Leonhard, der „bloß ein Lump, kein Schuft" sei und aus der Notwendigkeit seiner gemeinen Natur mit einer gewissen Naivetät handelt. Gerade der Tugendstolz einer kleinbürgerlichen Familie ist die Achillesferse, in die die Umgebung ihre vergifteten Pfeile schickt. Meister Anton in seiner strengen Biederkeit, in seinem eisernen Rechtsgefühl, in dem Trotz seiner Unabhängigkeit wird zum Verhängnis für all die Seinen, die Gattin, den Sohn, die Tochter. Denn die „Welt", die ihn einschließt, hält ihn so eng umklammert, daß er bei der geringsten Bewegung sich die Stirn einstoßen, oder, um Raum zum Atmen

zu gewinnen, alle niederdrücken muß. Wie in jener ſchaudervollen Höhle, in die die indiſchen Anführer Hunderte von Engländern mit Weib und Kind einſperrten, ſind hier in dieſer zum Erſticken engen Welt alle aneinandergedrängt; ſie bedürfen der Luft, eines freien Momentes — aber bei dem Verſuche erſticken ſie. Der Vater hat einmal einem Diener der Obrigkeit gegenüber ſeinen Bürgerſtolz herausgekehrt; der Sohn hat ſich für die dumpfe Regelmäßigkeit des Lebens im Vaterhauſe durch einigen Leichtſinn entſchädigt, die Tochter hat ſich durch den Schein der Liebe zu einem Fehltritt verführen laſſen. Aus dieſen Vergehungen erwächſt die vernichtende Wirkung. Leonhard, der Repräſentant der typiſchen Niedrigkeit der Welt, könnte noch alle retten; auf den Knien fleht ihn die durch ſeine Schuld Gefallene in der mächtigſten Scene des Stückes an, ſie „ehrlich zu machen“, ſie zu ſichern vor dem Hohn der Welt und vor dem Fluch des Vaters, der dieſen Hohn nicht ertragen könnte; der Sekretär ſucht Leonhard zu zwingen — es iſt alles vergeblich. Keine Rettung für die Arme. Der Sohn mag ſich noch in eine weitere Welt retten, indem er das bißchen „geſicherte Exiſtenz“ drangiebt. Clara wird aus der Welt gedrängt, und der auf ſie einſt ſo ſtolze Vater, der ſie dazu zwang, verſteht die Welt nicht mehr, die lebenslange Ehrlichkeit ſo lohnt. Aber die Welt handelt nach ihren Geſetzen, und das ſtarke Wollen auch des Bravſten kann ſich gegen ſie nicht behaupten.

Hebbel hat den Namen eines Realiſten nicht annehmen wollen. Nur in der Pſychologie ſagte er ſich Realismus nach; für die Welt geſtand er der Phantaſie das Recht zu, ſtatt der „bunten Kette von Erſcheinungen, die jetzt exiſtiert“, neue zu erfinden; ſo hat er in den „Nibelungen“ die Mythen der Wirklichkeit völlig gleichgeſtellt. Hier aber iſt er Realiſt im ſtrengſten und höchſten Sinne, und wenig, was unſere Tage als „realiſtiſches Drama“ rühmen, kann dieſem Meiſterſtück gleichgeſtellt werden. Dieſe Geſtalten leben, der Meiſter Anton vor allem, aber auch die Nebenfiguren bis zu den Polizeidienern herab; fällt hin und wieder einmal Hebbel noch in den Fehler allzu förmlicher Rede — beſonders gerade bei Anton — ſo überhört man das in dem zwingenden Gang der Entwickelung. Daß ein Vorgang zu Grunde liegt, den Hebbel in München ſelbſt in dem Haus, das er bewohnte, erlebt hat, mag wohl zur Kräftigung der Lebenswahrheit beitragen; die Hauptſache bleibt doch, daß der Dichter ſich hier ſelbſt bezwang und ſeine Figuren

zu lebensvollen Menschen machte statt zu Fernrohren in die Welt der Geheimnisse.

Einen zweiten Cyklus bilden die drei komischen Dramen. „Der Diamant“ (1841) ist wichtig durch sein Vorspiel, das Hebbels Kunstlehre im allgemeinen und seine Stellung zu dem damaligen Lustspiel insbesondere energisch formuliert. Bei der Ausführung ist statt der Idee, wie nichtig alles irdische Glück sei, nur ein wirres Hin und Her zu sehen, und die Figuren, die lustig und drollig sein sollen, sind nur burlesk. Humor war Hebbel eben völlig versagt, wie vor allem seine Humoreske „Schnock“ beweist. — Völlig mißlungen ist auch die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien“ (1845). An einem wirklichen Vorgang, den Hebbel in Neapel in der Zeitung las — zwei Gendarmen ermorden ein Mädchen und bezichtigen einen Unschuldigen — wollte Hebbel die grausige Ironie illustrieren, daß der gebotene Schutzherr zum Mörder wird. Tragisch hat er das in seiner berühmtesten Ballade, dem „Haideknaben“, ausgeführt; hier wollte er es tragikomisch auffassen und stellte bloß burleske und tragische Momente unvermittelt nebeneinander. — „Der Rubin“ (1851) läßt in der Art der romantischen Spiele reale und märchenhafte Welt durcheinanderrollen. Hebbel hatte das Märchen, das er hier dramatisiert, selbst erfunden. Seine Moral ist, daß nur der sich ein Gut gewinnt, der es wegzuwerfen wagt. Festhalten läßt sich nichts: die List des Diebes, die Willkür des Richters, die Macht des Zufalls bedrohen jeden Augenblick den Besitz und die Existenz selbst; der wahre Bettler ist, wie schon Lessing es aussprach, der wahre König. Der „Rubin“ steht an Möglichkeit der Charaktere, Fülle des bunten Lebens, Übersichtlichkeit der Handlung hoch über dem „Diamanten“; schade, daß gegen Ende die gänzlich überflüssige Erzählung von der schaurigen Unthat des Sultans die heitere Märchenstimmung verdirbt.

Im ganzen wird man den Cyklus der drei Komödien nicht allzu hoch stellen können. Zu deutlich sind sie aus der Doktrin geboren; zu gewaltsam ist die Mischung der Elemente.

Ähnliches gilt von dem mißglückten Trauerspiel „Julia“ (1850). Otto Ludwig hat in einer geistreichen Charakteristik gerade an diesem Stücke die Hauptmängel der Dramaturgie Hebbels aufgewiesen:

> Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch die Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten, die sie sogar sich selbst

erzählen. Von einer Steigerung iſt nicht die Rede. — Großes und Kleines tritt mit demſelben Anſpruch auf. Bei Hebbel wie bei Richard Wagner leidet der dramatiſche Fluß unter der Abſicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu ſein. — Bei Shakeſpeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichſtes zeigt ſich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbels Charaktere ſind Tag und Nacht in ihrer vollen Waffenzier; jede ſeiner Perſonen iſt beſtändig auf der Jagd nach den eigenen charakteriſtiſchen Zügen. Der Charakter iſt in jedem bis zur Monomanie geſteigert. Sie wiſſen alle, daß ſie Originale ſind, und möchten beileibe nicht anders erſcheinen. — Die Charaktere ſind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; ſie gehen nebeneinander, ohne ſich durch Berührung gegenſeitig zu modifizieren wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger. Sie ſprechen überhaupt nicht miteinander, nur zu einander: es fehlt der eigentlich dramatiſche Dialog. — So lange die Charaktere ſich epiſch rüſten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Geſpräch, das mehr eine Erzählung iſt, in der ſich mehrere ablöſen, indem ſie thun, als ſprächen ſie miteinander, iſt alles herrlich; ſowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatiſchem Dialog kommen ſoll, wird es abſurd.

Man wird beſonders in dieſem harten Wort den Standpunkt des dramaturgiſchen Gegners nicht vergeſſen dürfen, der übrigens an Hebbels Bildern „unnachahmliche Größe und Schönheit“ rühmt; in den meiſten Rügen aber hat Otto Ludwig nicht bloß für die „Julia“, ſondern für faſt alle Dramen Hebbels die großen Mängel der Charakterzeichnung, der Charakterbewegung, der Rede treffend aufgedeckt.

Das kleine Künſtlerdrama „Michelangelo“ (1850) iſt, trotz Hebbels Ableugnung, wohl doch ein Stück Selbſtverteidigung und Abwehr der Kritik. Nach einer alten Anekdote ſoll der Künſtler ein Werk ſeiner eigenen Hand ſelbſt verſtümmelt und vergraben haben, um durch die Urteile der Kunſtkenner, die ihn nun mit dem tadelloſen Meiſterwerk der Antike beſchämen wollen, ſie ſelbſt zu beſchämen. Solche Verſuche, die Kenner hinters Licht zu führen, lagen ja auch im Geſchmack der Zeitgenoſſen Hebbels: ich erinnere an Meinholds „Bernſteinhexe“, die Hebbel recenſiert hat. Die Anwendung liegt nahe genug und bezieht ſich wohl zunächſt auf den „Diamant“, den alle Welt ablehnte: wäre er unter Shakeſpeares oder Cervantes' Namen überliefert, wie würdet ihr ihn bewundern! Doch verteidigt ſich Hebbel durch Michelangelos Mund gleichzeitig gegen den Vorwurf, ſich ſelbſt den Größten gleichzuſtellen; er fühlte ſich ſo weit unter ihnen, wie er ſich über Halm und Gutzkow fühlte. — Sehr gelungen iſt die Zeichnung Rafaels mit ſeiner etwas ſäuer-

lichen Vornehmheit; auch das Genrebild italieniſchen Straßenlebens im zweiten Akt iſt anmutig und friſch.

Mit „Herodes und Mariamne“ (1851) lenkt Hebbel wieder in die Bahn der großen Dramen ein, ohne ſich ſtreng in die Idee des alten Cyklus einzuſchließen. Hebbel hatte über den Stoff viel nachgedacht; er erklärte ihn für den beſten Tragödienſtoff, ja für den Typus der tragiſchen Fabel überhaupt. Daß nach den alten Berichten Herodes, von Haus aus edel, groß, liebenswürdig, durch die Ungunſt der Umſtände zum finſtern Tyrannen gemacht wird, das war ja in der That geradezu das Paradigma für Hebbels tragiſche Formel. Bei der Bearbeitung aber glitt das Hauptintereſſe von Herodes auf Mariamne, wie es von Genoveva auf Golo übergeglitten war.

Herodes, zu allem Guten und Großen angelegt, ſteht wieder in einer Umgebung voll furchtbarer Unſicherheit. Sein Thron iſt bedroht von dem Übermut der Römer, von der Mißſtimmung der Frommen im Lande, von den Liſten ſeiner eigenen Verwandten. Ihn zu ſichern, iſt ihm aber auch um ſeines Volkes willen Pflicht. Der ſtark monarchiſche Dichter, der noch unter dem Eindruck der Revolution ſtand, bereitet ſchon hier ſeine Auffaſſung der „Agnes Bernauer“ vor. — Wäre nun Herodes ein Holofernes, ein herzenskalter Kraftmenſch, ſo möchte er ſich leicht behaupten; wäre er ein liſtiger Kriecher, noch eher. Aber wie Genoveva und Clara geht er gerade an dem Menſchlichen ſeines Weſens zu Grunde. Er liebt ſeine Gattin leidenſchaftlich — und dies Gut zu opfern, iſt er nicht im ſtande. Der Gedanke, ſie könne nach ſeinem Tode andern gehören, foltert ihn; er giebt den Befehl, ſie zu töten, falls er ſelbſt von ſeinem ſchweren Gang nach Rom nicht heimkehrt. Hierdurch aber fühlt Mariamne, als es ihr verraten wird, ſich „zum Ding herabgeſetzt“, die Menſchheit in ſich geſchändet. Schon vorher hat er ihre Liebe erſchüttert, als er ihren Bruder mordete, um ſich zu ſichern; jetzt ſtirbt ſie ihm völlig ab. Noch ſucht ſie ſich mit dem Gedanken zu tröſten, es habe ihn nur das Fieber der gereizten Leidenſchaft verwirrt; als aber Herodes, zum zweitenmal abberufen, den Befehl erneuert, giebt ſie ihn ganz auf und ſtürzt ſich durch ein krankhaft gereiztes Benehmen gleichſam abſichtlich in das Schwert des argwöhniſchen Gatten. — Hebbel meinte in dieſem Werke den Begriff der Notwendigkeit, wie es der hiſtoriſchen Tragödie gezieme, aus inneren und äußeren Bedingungen im ſtrengſten Sinne her-

geleitet zu haben. Aber die innere Notwendigkeit leidet wieder unter der unpſychologiſchen Einſeitigkeit der Figuren. Wieder iſt jeder ganz auf einen Ton geſtellt: Alexandra, Mariamnes Mutter, nichts als herrſchſüchtige Intrige, Titus, der Römer, nichts als tadelloſe Korrektheit, Mariamne ſelbſt nichts als empfindlicher Stolz. Wieder gilt Otto Ludwigs ſcharfes Wort: „Die Charaktere hindern die Figuren im raſchen Laufe, indem ſie ihnen immer wie Schleppſäbel zwiſchen die Beine geraten.“ Das zwingt Hebbel, die äußere Notwendigkeit in einem verwickelten Netz von Intriguen und Zufällen zu geben. Trotz der Gebrechlichkeit aller Verhältniſſe, die hier wie im „Trauerſpiel in Sizilien“ und im „Rubin“ ſich vor allem in der Unzuverläſſigkeit der Obrigkeiten ſymboliſiert, trotz der Willkür des Trinkers Antonius (die ausgezeichnet geſchildert iſt) und des Sieges ſeines Feindes Octavian könnte Herodes glücklicher Gatte der Mariamne bleiben, wenn ſie nichts erführe; und wie kompliziert iſt die Maſchinerie, die den zweimaligen Verrat des zweimaligen Gebots bewirkt!

Die Unſicherheit der Handlung ſpiegelt ſich in der Sprache ab. Statt der Hyperbeln in „Judith“ und „Genoveva“, ſtatt der gedrungenen, ſchlagenden Diktion in „Maria Magdalene“ begegnen hier in harten, ungelenken Verſen entſetzlich proſaiſche Wendungen:

> Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben . . .
> Und dann vor allem dieſe Schwiegermutter . . .
> Wenn du dir ſelbſt nur nicht die Grube gräbſt! . .

oder: „Bei mir fällt beides weg!“ oder: „Ich hatte Grund dazu!“ und was dergleichen Rückfälle aus dem Pathos in die Zeitungsſprache mehr ſind. Und der Schluß mit ſeiner gewaltſamen Einführung von Chriſti Geburt und dem Mord der unſchuldigen Kinder („Ich ſehe morgen nach!“) iſt wieder groß gedacht, wirkt aber ſo äußerlich aufgeſetzt wie der ähnliche Ausgang der „Nibelungen“!

Es folgt ein neuer Cyklus, den Hebbel aber nicht ſo beſtimmt wie die beiden erſten als Einheit auffaßte. „Agnes Bernauer“, „Gyges“ und „Demetrius“ bewegen ſich um die Idee der Sitte, als ihre Achſe, wie „Judith“, „Genoveva“ und „Maria Magdalene“ um die der Keuſchheit. Bei dem Stoff der „Agnes“ tauchte dieſe Idee für ihn faſt überraſchend auf; aber im Grunde lag ſie doch ſchon längſt bereit, wie ſeine Tagebücher zeigen. Die Macht der Sitte wird an den Stärkſten gemeſſen, an den Fürſten. Die Sitte iſt nichts als der Ausdruck jener Gebundenheit einer beſtimmten Zeit-

und Weltlage, in der Hebbel das Fatum des neuen Dramas sah; die Krone ist Symbol des starken Wollens und Vermögens. Und wieder scheitert jedesmal das Wollen an der Gebundenheit der Welt; mögen Liebe, Herrschergefühl oder Unsicherheit gegen die Sitte anprallen — immer kehrt der Stürmende von dieser ehernen Mauer mit zerschlagenem Kopf zurück.

„Agnes Bernauer" (1851) dreht sich um das Verhältnis des Individuums zum Staat:

> An der Agnes Bernauer kann in meinem Sinn nichts interessieren als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hineingerät, in der sie vernichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechtes vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit.

Sofern also auch hier das Individuum in dem Konflikt seiner Eigenart mit Zeit und Welt zerrieben wird, ist Hebbels allgemeine Formel erfüllt; das Neue ist, daß „auch die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also ihre ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze, ohne irgend ein Hinzutreten des Willens, den tragischen Konflikt zu entzünden vermag". Hierdurch wird die arme Agnes, die Märtyrerin ihrer Schönheit, zu „dem reinsten Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen ist" — also auch sie wieder eine Einzige, ein Superlativ. Der Notwendigkeit fällt sie zum Opfer — nicht fürstlicher Willkür; denn Notwendigkeit ist die Übereinkunft der Völker, die „das an sich Wertlose stempelt, den Staub über den Staub erhöht". Hebbel, der sich sonst heftig gegen die Anspielungen auf Zeitverhältnisse (vor allem im Lustspiel) erklärt hat, spricht doch hier „zum Fenster hinaus", wenn er den Neuerern Herzog Ernsts Worte entgegenschleudert: „Weh dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!" So hat er denn auch später die Engländer gemeint, wenn Kandaules ironisch die Griechen lobt:

> Ihr laßt
> Die andern alle spinnen und Ihr webt.
> Das giebt ein Netz, wovon kein einziger Faden
> Euch selbst gehört, und das doch Euer ist.

Wenn er in den „Nibelungen“ die Hunnen malt — „unheimliches Geſindel, klein und frech“ —, ſo waren die Tſchechen, Gegenſtand ſeiner beſonderen Antipathie, Modell, und in dem Epyllion „Mutter und Kind“ hat er ſogar direkt auf das berüchtigte Duell Bezug genommen, in dem der Junker Hans v. Rochow den Generalpolizeidirektor v. Hinckeldey erſchoß.

Es iſt kein ungünſtiges Zeichen, daß Hebbel von jetzt an ſeiner Individualität in ſolchen Dingen Raum gewährt zum Trotz ſeiner Doktrin. Die Periode der ſtarren Rezeptdramatik iſt überwunden; auf der Grundlage einer feſten Kunſtlehre bewegt ſich nun freier eine große Perſönlichkeit und geſtattet ſich ein künſtleriſches Ausleben. Wie die liebreizende Agnes auf dem Feſt mit dem jungen Herzog Albrecht zuſammentrifft, das läßt ſich in der Zeichnung einer Liebesſeligkeit, in die ferne Gewitter hineinblitzen, wohl mit den Scenen vergleichen, in denen Shakeſpeares Heinrich VIII. die unglückliche Anna Boleyn gewinnt. Wie ſie ſich in das Gefühl der herzoglichen Würde hineinwächſt und dabei doch die Scheu vor dem Übertreten der altgelernten Sitte nie völlig überwindet, wie ſie die Herzen auch der ſtrengen Gegner gewinnt und der Notwendigkeit doch nicht Herrin wird, das iſt zarter und doch lebenswahrer gemalt, als Hebbel ſonſt darſtellt. Techniſch hat er ſich die Sache hier leichter gemacht; Theobald, eine an Goethes Brackenburg gemahnende, aber kräftigere Figur, verſteckt ſich hinter einem Schrank, Agnes lauſcht; aber bei dem großen Zug der ganzen Handlung ſtört das weniger als die ängſtliche Maſchinerie des „Herodes“. Auch die Sprache iſt wieder einfacher; nur wenn ein Held zu lange allein bleibt, verirrt er ſich noch in die alten Hyperbeln: „Rudolf von Habsburg hätte ein Sandkorn durch geſchicktes Wenden und Drehen und unabläſſiges Umkehren auf klebrigem Boden zum Erdball aufgeſchwemmt . . .“ Übrigens iſt gerade Herzog Ernſt, der auch dies ſpricht, am wenigſten gelungen; ſo abſichtlich der Dichter ihm auch weichere Gefühle, Trauer um die längſt verſtorbene Gattin, herzliche Liebe zum Sohn zu leihen ſucht, ſieht doch der abſtrakte Vertreter der Staatsidee überall zu deutlich unter dem Überhang durch.

Wie bei „Judith“ kryſtalliſierten ſich auch bei der Tragödie „Gyges und ſein Ring“ (1853) ältere Ideen plötzlich auf einen äußeren Anlaß zum Drama. Er wurde von einem „ſchöngeiſtigen Beamten“ gefragt, warum er die Geſchichte von Kandaules nie

dramatiſiert habe; ſie ſei ja für ihn wie gemacht. „Ich antwortete, der Wahrheit gemäß, daß ich ſie nicht kenne; der Mann reichte mir den Band von Pierers Lexikon mit dem betreffenden Artikel, er zündete, und noch denſelben Abend entſtand eine Hauptſcene.“ Man wird den ſicheren Blick des Freundes nur bewundern können; ihm verdanken wir Hebbels ſchönſtes Werk.

Herodot erzählt, König Kandaules von Lydien, der letzte Heraklide, ein Nachkomme des Halbgottes und der Omphale, habe ſeinem Günſtling Gyges den Anblick ſeiner wunderſchönen Gattin verſchafft, als ſie ſich entkleidet niederlegte. Außer ſich über dieſe Entwürdigung, ſtellte die Königin dem Gyges nur die Wahl, ob er ſterben — oder den König töten wolle; nach langem Widerſtreben entſchloß er ſich, Kandaules zu ermorden und herrſchte glücklich an Rhodopens Seite.

Das Motiv iſt nicht unbedenklich. Eine frivole Auffaſſung vermag ihm leicht eine grobkomiſche Auslegung abzugewinnen, die es auch wiederholt erfahren hat, in Tiecks Novelle von der wilden Engländerin, in der ausgelaſſenen Operette „Miß Helyett“, an dem Kandaules-Stoff ſelbſt in einer franzöſiſchen Operette. Der tiefe Ernſt Hebbels erfaßte ſtatt deſſen ſofort die tragiſche Seite. Nicht im Übermut oder im Rauſch hat der König ſeine Gattin den Blicken des Freundes bloßgeſtellt — es geſchah aus einem tiefen Bedürfnis heraus. Die Sitte hält die Fürſtin des Orients in tiefſter Verſchloſſenheit. Dem herriſchen Sinn ihrer Gebieter entſpricht dieſe Verborgenheit: der höchſte Beſitz des Königs iſt (wie das Kultuswort lautet) „tabu“, jeder Berührung, jedem Blick entzogen: wer es ſieht, hat es entheiligt und büßt dieſe Sünde mit dem Tode. Kandaules aber iſt nicht mehr von der alten Art. Er iſt — man geſtatte auch dies Wort — ein décadent, ein vom Fluch des Epigonentums gedrückter Enkel, der Ahne werden möchte. Heimlich nagt an ihm der Zweifel:

> Ich brauche einen Zeugen, daß ich nicht
> Ein eitler Thor bin, der ſich ſelbſt belügt,
> Wenn er ſich rühmt, das ſchönſte Weib zu küſſen . . .

So quält es ihn auch, daß er nur ſeiner Krone wegen gilt: er legt das alte Diadem ab (wie Uhlands von Hebbel ſo ſehr bewunderter Lord von Edenhall das Glas zerſchmettert, daß ſein Haus als Talisman hütete), er horcht im Volk umher: er will wiſſen, was er wirklich gilt, er als Mann, als Perſon. Ihm iſt

Friedrich Hebbel

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

es ein koſtbarer Fund, an einem unvergleichlichen Helden wie Gyges einen liebenden Freund entdeckt zu haben: das erhöht ſeine ſchwankende Meinung von dem eigenen Wert. Und dieſer Freund ſoll ihn auch über den Wert ſeiner koſtbarſten Perle vergewiſſern: indem er ihn das Entzücken an dem wunderſchönen Körper teilen läßt, gewinnt er einen Bürgen für die Einzigkeit dieſes Beſitzes. So aber wird auch Rhodope, wie Mariamne, „zur Sache erniedrigt“. Sie iſt ganz auf die Idee der Sitte geſtellt, nonnenhafter als Genoveva; das Leben ſelbſt iſt ihrer ſcheuen Scham zu rauh, zu wild, und nur in zarten Träumen fühlt ſie ſich ganz glücklich, vor dieſer Welt ſich in Phantaſien flüchtend, vor ihr fliehend wie Judith ſich im Gebet untertaucht. Furchtbar wirkt auf dieſe Natur die Entdeckung. Der König ſelbſt, der höchſte Hüter der Sitte, hat ſein Weib entehrt, hat die heiligſte Sitte verletzt in dem Gegenſtand, den ſie vor allen ſchützt. Rhodope hat nur noch einen Gedanken: ſie muß gereinigt werden, und das kann ſie nur, indem ſie ſich rächt. Sie zwingt Gyges, den König im Zweikampf zu töten, und nach einer feierlichen Schauvermählung mit ihrem Rächer erdolcht ſie ſich. Es iſt das einzige Drama Hebbels, das mit dem Tod der Hauptfigur unmittelbar abſchließt.

Jedoch — die eigentliche Hauptfigur iſt Rhodope nicht, obwohl der Dichter keine weibliche Figur, die Agnes ſelbſt nicht ausgenommen, mit ſo großer Liebe geſchildert hat; obgleich ſie ihm die Verkörperung der heiligen Sitte ſelbſt iſt, bleibt ſie individuell und tritt uns ganz anders nahe als die „ſteife Engländerin“, die in Grillparzers „Jüdin“ eine ähnliche Aufgabe hat. Aber die wirkliche Hauptfigur iſt doch Kandaules. Der letzte Heraklide hat nicht mehr den Glauben ſeiner Vorfahren an ihre Sitte, ihren Talisman, aber er beſitzt auch nicht, wie Gyges, die rückſichtsloſe Kraft des Eroberers. Zu ſpät erkennt er, was Ernſt von Bayern ſeinem Sohn auseinanderſetzt: die ungeheure Macht der „Imponderabilien“, wie Bismarck es zu nennen pflegte. Der Verrat an ſeinem Weibe iſt nur der äußerſte Ausdruck einer Neuerungsſucht, der eine entſprechende Kraft nicht zur Seite ſteht; und an dieſem Bedürfnis, an den feſtgefugten Mauern zu rütteln, die ſeinen Thron einſchließen, geht er zu Grunde, erſchlagen von dieſen Mauern.

Aber auch für Gyges iſt das Schickſal tragiſch. Den Freund muß er töten, Rhodope erblickt er nur an ſeiner Seite, um ſie für immer zu verlieren, und ſchwer wird Lydiens Krone auf dem

Haupt des einſt ſo heiteren Griechen laſten. Ihm ward das tragiſche Los der Vortrefflichſten: mehr im Siege zu erreichen, als ſie tragen können. Für einen ungebrochenen Mann der Kraft iſt kein Raum in Lydien; und überall iſt Lydien.

Den gleichen Gedanken von der Allmacht der Sitte bringt endlich auch „Demetrius“ (1857—1863) zur Erſcheinung. Dem Fragment fehlt die hohe Anmut des „Gyges“, die Reinheit der Charakterzeichnung und die Vornehmheit der Sprache; mit Schillers halbvollendetem Stück hätte es ſich ſchwerlich meſſen können. Aber wie lehrreich iſt, was Hebbel ſelbſt über die beiden Auffaſſungen ſagt: „Allerdings kann für mein Drama nur die große und doch wieder in ſich-ſelbſt zerriſſene ſlaviſche Welt den Humus abgeben, während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menſchlichen Moment des Faktums angeregt wurde.“ In der energiſch-realiſtiſchen Erfaſſung des jedesmaligen Milieus liegt ja nicht zum wenigſten Hebbels Größe; und ſo hat er hier auch wieder Ruſſen und Polen in ihrer Eigenart mächtig kontraſtiert, allerdings ohne Scheu vor den kühnſten Anachronismen.

„Demetrius“ hat für uns noch beſondere Bedeutung durch ſeine perſönlichen Beziehungen. Die Stellung des zukünftigen Herrſchers, der in gedrückter Knechtslage aufwächſt und in dem doch nichts den angeborenen Adel unterdrücken kann — ſie ſollte ein poetiſch geſteigertes Abbild jenes folgenreichſten Erlebniſſes Hebbels werden, des Schreiberdienſtes beim Kirchſpielvogt. Aber ſelbſt dieſe Erinnerung hat dem Prätendenten nicht zu voller Lebenswahrheit verhelfen können, und die teils zu hoch geſteigerte, teils in bare Proſa („weil du ſtets auf dieſen Schritt gedrungen haſt“) verſinkende Rede bezeugt hier wieder, wie bei Hebbel ſo oft, die innere Unſicherheit. Die Welt ſah er deutlich, an deren unerſchütterlicher Tradition Demetrius zerbricht. Aber die Individuen reichen an Geſtalten wie Schillers Demetrius, Marfa, ja ſelbſt Sapieha nicht heran, auch nicht die mit beſonderem Behagen ausgearbeitete Marina, in der ſich der Konflikt polniſcher mit ruſſiſcher Art in tragikomiſcher Weiſe verkörpert. Die immer Schiller die Fähigkeit der Charakterzeichnung abſprechen, könnten hier lernen, wie weit ſich der Dichter des „Tell“ und des „Demetrius“ über „bloß gedachte“, abſtrakte Typen erhebt. Dazu die Verwickelung der Intrigue, die durch beſtändige Ausrufe noch beſonders betont wird: „Begreifſt du das?“ „Was für ein Licht geht mir da auf!“ Nur

die Volksſcenen ſind lebendig, und das Gedränge beim Einzug hat Hebbel wohl an der ſprichwörtlichen Schauluſt der Wiener ſtudiert.

Eine Gruppe für ſich endlich bildet die Trilogie der „Nibelungen“ mit dem Fragment „Moloch“. Urſprünglich ſollten „Moloch“ und „Chriſtus“ den erſten Cyklus abſchließen, den „Judith“ und „Genoveva“ eröffnen ſollten; ſie hätten dann das Entſtehen der religiöſen Tradition, der mächtigſten Form der „Sitte“, in zwei Stufen geſchildert, wie „Judith“ und „Genoveva“ deren Verfall und Entartung. In der Ausführung verſchoben ſich die Probleme, und nur der „Moloch“ wahrte ganz die alte Anlage; dafür haben die „Nibelungen“ viel von dem alten Plan geerbt.

Der „Moloch“ (1842—1850) iſt faſt das einzige Werk Hebbels, bei dem mehrfach auf litterariſche Vorbilder verwieſen wird: Grabbes „Hannibal“ und E. Th. A. Hoffmanns Bericht über den verlorenen zweiten Teil von Zacharias Werners „Kreuz an der Oſtſee“ ſcheinen auf die Konzeption eingewirkt zu haben. Freilich hat dies der Originalität des Planes keinen Eintrag gethan.

Der „Moloch“ ſollte Hebbels Hauptwerk werden; er dachte ihn ſich mit allen Hilfsmitteln aufgeſchmückt, auch von Muſik begleitet. Er ſollte zwiſchen antiker und moderner Dichtung die Mitte halten.

Hieram, ein uralter Greis, flieht nach der Zerſtörung Karthagos aus ſeiner Heimat, nur von dem einen Gedanken erfüllt, ſie an den Römern zu rächen. Das furchtbare Götzenbild des Moloch ſchleppt er mit und landet mit ihm bei den Germanen, die noch in prähiſtoriſchem Halbſchlummer liegen. Hier richtet er es auf und begründet ſeinen Kultus, zugleich als Hoheprieſter des ſchrecklichen Gottes ſeine eigene Macht. Nun erzieht er das Volk zu künftigen Vernichtern Roms. Ungeheuer wächſt die Gewalt des Moloch; und ſie wächſt dem über das Haupt, der den Götzen aufgerichtet hat. Die erſte Verletzung ſeiner Vorſchriften, die er ſtraflos läßt, ſtürzt nicht den Gott, wohl aber den Prieſter. Immer bleibt aber dem Sterbenden das Bewußtſein: ſein Götze, ſein Werk, ſein Plan werden ihn überleben.

Das Großartige in dieſer Konzeption iſt vor allem der Gedanke, daß das Werkzeug zum Schöpfer wird, der Schöpfer zum Werkzeug. Denn mit all ſeiner prometheiſchen Vermeſſenheit iſt Hieram doch ſelbſt nur ein Inſtrument in den Händen der Notwendigkeit. Noch verehren die Germanen keinen Gott, doch hat die

ungewiſſe Ahnung einer überirdiſchen Macht ſie längſt erfüllt. „Die Menſchheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus ſich zu gebären“, ſagt Holofernes, und oft kehrt in Hebbels Briefen dieſe tiefe Idee wieder: die Weltgeſchichte ſuche eine Idee, die Natur ſtrebe nach einem Gipfel ... Dies Volk nun iſt eben reif, einen Gott zu gebären. Hieram bringt ihn ihnen, von jener geheimen Notwendigkeit gezogen, die Judith und Holofernes, Siegfried und Brunhild zuſammentreibt. Und ſo iſt der Prophet das Werkzeug des entſtehenden Gottes. Der Begründer der Tradition fällt dieſer ſo gut zum Opfer wie ihr letzter, ſchwankender Hüter: Hieram wie Kandaules.

Wie „Moloch“ das Entſtehen, malen die „Nibelungen“ das Vergehen einer weltbeherrſchenden Tradition. Wie jener den Übergang aus dumpf-patriarchaliſcher Urzeit in das älteſte Heidentum ſo dramatiſiert die Trilogie die Wandlung von dem jüngeren, heroiſchen Heidentum ins Chriſtentum. Und ſo gehören dieſe beiden letzten Stücke des Cyklus „von der Sitte und dem Einzelnen“ eng zuſammen. Stärker noch als die anderen Dramen proklamieren ſie Hebbels innerſte Überzeugung: der Einzelne iſt nichts gegen das Allgemeine, und deshalb iſt es tragiſches Schickſal, ein Einziger zu ſein. Was damals gerade Max Stirner ſo trotzig verfocht, das bekämpfte in all dieſen Dramen Friedrich Hebbel: das Dogma vom allmächtigen Einzelnen. Inſofern bilden all ſeine Tragödien wirklich einen geſchloſſenen Ring, innerhalb deſſen doch, um ſeine Lieblingsmetapher zu verwenden, getrennte Planetenſyſteme kreiſen.

„Die Nibelungen“ (1862 vollendet) gehören dem Plan nach zu Hebbels älteſten Unternehmungen; ſchon als er in Hamburg das alte Lied las, tauchte wohl die Idee auf. Das Epos hat ihn dann immer ſtark in ſeiner Macht behalten; er wollte nur dem „taubſtummen Gedicht“ zur Rede verhelfen, „die Basreliefs des alten Liedes von der Wand ablöſen“. Denn er war der Bewunderung voll für den „großen Dichter“ der Nibelungennot, der, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe, den Stoff mit voller Freiheit zu beherrſchen gewußt habe. — Sieben Jahre ernſteſter Arbeit hat Hebbel an die Umſetzung des Epos in ſein Rieſendrama von elf Akten geſetzt. Es iſt ein Werk von bewunderungswürdiger Einheit entſtanden, großartig in der Anlage, von beſtrickendem Reiz in Scenen wie Giſelhers Begegnung mit Rüdigers Tochter, in lyriſchen Stellen wie Dietrichs Erzählung vom Nixen-

brunnen. In ſeiner Mitte ragt gewaltig eine Figur, wie ſie nur der Größten einer ſchaffen konnte: der grimme Hagen, ungeheuer und doch menſchlich verſtändlich. Und dennoch erwarte man nicht, daß dieſe Dichtung je ein lebendig wirkendes Glied des geiſtigen Nationalſchatzes werden wird, wie „Maria Magdalene“ es ſchon iſt, wie der „Gyges“ im Begriff ſteht, es zu werden. Und ich glaube, daß das in der Natur des Werkes begründet liegt. Den gewaltigen Schöpferodem beſaß Hebbel nicht, der eine ſo rieſenhafte Handlung mit Leben ganz hätte erfüllen können. Und wieder müſſen wir an Schiller erinnern. Alle Anklagen Otto Ludwigs ändern nichts an der Thatſache, daß die Helden und die Handlung ſeiner Wallenſtein-Trilogie der deutſchen Nation lebendig, wirklich, hiſtoriſch geworden ſind. Hebbels Nibelungen bleiben uns fremd, ſie ſind Kunſtwerke, den ehernen Figuren gleich, die bei Homer Hephäſtos ſich geſchmiedet, damit ſie ihn bedienen: ſie wandeln, ſie handeln, ſie ſprechen, ſie ſterben ſogar — aber ſie atmen nicht, und kein Blut ſtrömt in ihren Adern.

So treu ſich Hebbel auch an die Handlung des Epos halten wollte und im weſentlichen auch gehalten hat, thatſächlich hat er doch die ganze Fabel völlig umgeſtaltet, indem er ſie auf ſeine alte Formel brachte. In der alten Heldenſage und dem Volksepos beruht die Kette der Ereigniſſe, wie Hebbel ſelbſt anerkannte, auf rein menſchlichen Motiven. Brunhild iſt freilich ein halbgöttliches Weſen, Siegfried ein Held von übermenſchlicher Kraft und mit zauberhafter Unverletzlichkeit; aber in ihren Beziehungen ſpielt kein myſtiſches Element mit. Der Scheinkampf und ſeine verhängnisvollen Wirkungen, der Zank der Königinnen, Brunhilds und dann Kriemhilds Rache — ſie ſind auf pſychologiſchen Vorausſetzungen erbaut, die uns ohne weiteres verſtändlich ſind und die dann auch Ibſen in dem gewaltigen Experiment ſeiner „Nordiſchen Heerfahrt“ rein menſchlich zu erneuern verſucht hat. Aber für Hebbel konnte das nicht genügen. Eine Tragik, die lediglich aus einem beſtimmten Ereignis herfließt, mag auch dies Ereignis ſelbſt in den Charakteren noch ſo feſt motiviert ſein, entſprach ſeinen Anſprüchen nicht; für ihn mußte in den Charakteren ſelbſt, in dem bloßen Wollen die Herausforderung an das Fatum liegen. Der Reſt von „Zufall“, der nun einmal in jedem menſchlichen Schickſal bleibt, ſollte entfernt werden. Es iſt doch immerhin „Zufall“, daß Gunther Brunhilden zum Weibe begehrt; ja es iſt faſt Zufall, daß

Siegfried nach Worms kommt. Diesem „so ist es“ des Volksepos schiebt Hebbel wie gewöhnlich sein „so muß es sein“ unter.

Eine ganze mythische Maschinerie hat er zu diesem Zweck neu erfunden. Wir leben wieder in einem im eminenten Sinne welthistorischen Moment, wie der war, als Holofernes, der erste und einzige Mann der Erde, die kleine Welt aus ihren Fugen heben wollte; wie der war, wo das Universum seine Augen auf Genoveva, die einzige Gerechte, gebannt hielt. Es ist der kritische Augenblick, in dem sich das Schicksal der alten riesischen Welt erfüllen soll. Als ihr letzter Sproß lebt Brunhild in großartiger Einsamkeit. Verharrt sie siegreich in ihrer Abgeschlossenheit, so wird in ihr die alte Wunderwelt verkörpert fortleben: schicksallos, doch schicksalkundig wird sie unsterblich in voller Jugendkraft und Weisheit leben. So entstände eine höhere Welt, ein drittes Reich, wie Heine es träumte und Ibsen und Wilhelm Jordan: von der ewigen Weisheit selbst beherrscht, würde unsere Menschheit glücklich sein. Aber gegen diese Zukunft kämpfen beide Welten. Gegen sie kämpft die alte riesische Urwelt selbst, die sich erhalten will in ihrer ausgedehnten Fülle und deren Zauber „die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt“ —, zu Siegfried, der in die mildere, aber auch schwächere Menschenwelt Kraft und Unverwundbarkeit der Dämonen gerettet hat. Und gegen diese Zukunft kämpft auch die neue, kleinere Menschheitswelt, die den fremden Herrscher ablehnt und als deren Bote Gunther Brunhild zur Burgundenkönigin holt. Die ungeheuere Gewalt der Keuschheit, die Hebbel schon in Judith, aber auch in Genoveva malte, muß in Brunhild bezwungen werden — dies übrigens ein Punkt, in dem sich Hebbel mit den alten mythischen Anschauungen wahrscheinlich in Einklang befindet. Deshalb ist Brunhild zugleich die Vertreterin der Weiblichkeit, wie jene beiden Heroinnen, wie Rhodope, und in dem Kampf mit Gunther

Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.

So tritt eine mystische Notwendigkeit an Stelle des menschlich wunderbaren Schicksals. Brunhild und Siegfried, die Riesen, fallen dem Übergang der Zeitalter zum Opfer und reißen die „neuen Menschen“ mit herab, die die „List der Natur“ zu ihrer Bezwingung verwandt hat.

Seltsam ist es, daß Hebbel sich doch nicht entschließt, mit dem Tode des Reckengeschlechts die kleinere Welt beginnen zu

laſſen, wie das wieder den Vorſtellungen der Heldenſage gemäß geweſen wäre. Drei Freie, drei Starke lebten auf der Welt, auf der Menſchenwelt — Siegfried war nur der eine von ihnen, nicht der ſtärkſte; Etzel iſt der zweite, der dritte und der mächtigſte iſt Dietrich. Und an dieſen geht jetzt die Weltherrſchaft über; wie Brunhild nach ihrer Viſion wird er immer als der Erſte und Einzige in Stärke und Weisheit dieſe Menſchheit bändigen. — Zweierlei wirkte zuſammen, um dieſen Gedanken hervorzubringen, der höchſt unglücklich die großartige Geſamtanlage zerſtört. Zunächſt erkannte Hebbel mit ſicherem dramaturgiſchem Blick, wie leicht der letzte Akt der Nibelungentragödie abfällt: er bringt ja nur blutige Erfüllung unſerer vorausſchauenden Kenntnis. Indem Hebbel mit Dietrich eine gewaltige Figur neu hier einführte, glaubte er das Intereſſe neu zu beleben. Aber die Zuſchauer verletzt es nur, daß Siegfried und Etzel plötzlich von einem dramaturgiſchen Parvenu verdunkelt werden, der bloß in der billigen Rolle des Matadors die von furchtbaren Kämpfen erſchöpften Helden, Gunther und Hagen, zu bezwingen hat. Und dann ſollte Dietrich gleichzeitig den Übergang von dem noch halbheidniſchen Reckentum (man denke an Hagen und den Kaplan!) zum vollen Chriſtentum darſtellen. Aber Hebbel hatte die alte Rieſenwelt ſo großartig geſchildert, daß die Erbſchaft nicht beneidenswert iſt: indem das Chriſtentum eine zerſchlagene Welt übernimmt, in der bis auf den einen, Dietrich, alles Große vertilgt iſt, ſcheint ſeine Rolle nicht glänzender als die Dietrichs ſelbſt. Wohl ſchwebte es dem Dichter vor, eine impoſante Perſpektive zu eröffnen, wie jene Zeit es liebte, wie Grillparzer in der „Libuſſa“ und Lenau in den „Albigenſern“ gethan; aber von dem Boden dieſes Stückes aus ſehen wir nur in Nebel, die ſelbſt das Wort „Chriſtus“ nicht ſonnenhaft durchbrechen kann.

Auffallend iſt es, wie vielfach ſich Hebbel hier mit Grillparzer berührt. Die einſam prophetiſche Jungfrau und ihre Viſionen rufen die Erinnerung an Libuſſa wach; ihre alte Amme ſteht neben ihr wie neben Medea die ihre, als Verkörperung der alten Zauberwelt. Und dennoch ward „Libuſſa“ erſt nach dem Tode des Dichters veröffentlicht! Um ſo bezeichnender ſind jene Anklänge für eine gewiſſe innere Annäherung Hebbels an ſeinen Antipoden. Gerade die ſchönſten Partien der „Nibelungen“ haben etwas von Grillparzers Art, alte Stoffe pſychologiſch zu verjüngen: Siegfried

im Vorſpiel, ganz dem treuherzigen Stil des alten Epos nachgebildet; oder die Anfreundung Kriemhilds und Brunhilds; aber auch die großartige Auseinanderſetzung zwiſchen Hagen und Kriemhild haben etwas von jener ſicheren Anſchauung, jener packenden Gegenwart, die die ſchwierigſten Charakterprobleme bei Grillparzer glaubhaft macht. Doch auch rein phantaſtiſche Erfindungen wie Volkers wunderbare ekſtatiſche Erzählung vom Nibelungenhort gehören zu dem Höchſten, was wir beſitzen. Leider knarren dazwiſchen jene leidigen proſaiſchen Scharniere, die bei Hebbel Ideal und Wirklichkeit verbinden müſſen — Wendungen wie dieſe:

Ich ſah, wie alle Unnatur ſich rächt . .

Leblos iſt der ganze Troß der Nebenfiguren geblieben, von Ute und Gernot angefangen. Und ſo iſt dies gewaltige Werk ſelbſt, wie ſeine Hauptfigur, das Opfer einer Umwandlung.

Daß Hebbel ſein gewaltiges Ziel nicht erreichte, daß er auf dem Höhepunkt ſeiner Reife und Kraft in einem lange Jahre liebevoll gepflegten Werk nicht die freilich aufs höchſte geſpannten Forderungen erfüllte, die es erweckte, das liegt hier vielleicht weniger in den Grenzen ſeines Könnens, als in dem Stoff ſelbſt. Freilich iſt die berühmte Theorie vom mythiſchen Drama allmählich faſt zum Dogma geworden. Mir ſcheint ſie theoretiſch ſehr anfechtbar, praktiſch durch Richard Wagner und durch Friedrich Hebbel gleichmäßig widerlegt.

Die Lehre, daß der nationale Mythus für ein nationales Drama der vornehmſte Stoff ſei, geht aus von einer höchſt voreiligen Gleichſetzung altgriechiſcher und moderner Verhältniſſe. Man vergißt, daß zu den Zeiten des Aiſchylos und Sophokles die alten Mythen und Sagen von einem großen Teil des Volkes noch als hiſtoriſche Wahrheit aufgefaßt wurden; daß die Zeit kaum vergangen war, in der dies die alleinherrſchende Auffaſſung war. Wo iſt dagegen unter den Zuhörern des „Nibelungenrings" einer, der jemals an Wotan geglaubt hätte? Das mythiſche Zeitalter für das Drama unſerer Tage reicht von Luthers Auftreten bis 1813, allenfalls jetzt ſchon bis 1848. Reformation und Bauernkrieg ſind für uns, was die Stadtgründung des Theſeus oder der Krieg der Sieben um Theben für die Tragiker Athens waren; Friedrich der Große iſt unſer Herakles, Danton und Robespierre ſind unſere Atriden, Napoleon iſt der Ödipus unſerer Tragödie. Das ſind Gegenſtände, die in aller Bewußtſein leben, Geſtalten die zugleich

als hiſtoriſch und als heroiſch, übermenſchlich empfunden werden; das ſind Stoffe, an deren poetiſcher Zurichtung das Volk und die Zeit von dem erſten Augenblick gearbeitet haben. Hierher griffen mit genialer Sicherheit die Dichter des „Götz“ und des „Wallenſtein“ und des „Prinzen von Homburg“ und des „Florian Geyer“. Typiſche Figuren aus dieſen Zeiten werden uns Vertreter von Epochen, die abgeſchloſſen ſind, aber noch unſer volles Intereſſe erwecken. Unſer Anteil arbeitet dem Dichter vor, wie der unſerer Väter und Großväter ihm durch Auswahl geeigneter Momente vorgearbeitet hat. Die Hauptfiguren ſind faſt mythiſch geworden, behalten aber doch volle Menſchlichkeit. — Will der Dichter dagegen große zeitloſe Probleme zur Anſchauung bringen, ſo bietet ſich ihm die Möglichkeit, unbeſtimmtere, verſchwimmende Geſtalten des eigentlich mythiſchen Alters der Menſchheit zu benutzen: Goethes Prometheus, Kleiſts Penthesilea, Grillparzers Libuſſa, Hebbels Kandaules haben ſo modernes Intereſſe bei aller Zeitloſigkeit ihrer Exiſtenz.

Wählt man ſtatt deſſen für ein großes Drama unſere eigene alte Heldenſage, ſo begiebt man ſich aller Vorteile. Dieſe Geſtalten ſind uns als hiſtoriſch bedingte verſtändlich; ihr mythiſcher Hintergrund bleibt dem Publikum ein Gegenſtand kühler Verwunderung. Beklagen mag man es, daß die Ilias in höherem Grade als das Nibelungenlied ein deutſches Volksepos geworden iſt, und die Odyſſee mehr als die „Kudrun“; leugnen kann man es nicht. Die Wunder der olympiſchen Götter ſind in unſere Anſchauung übergegangen, die der altgermaniſchen Götterwelt nicht. Sie erwecken jene Kurioſität, die der ſchlimmſte Feind lebendigen Anteils iſt; all dieſer Flammenzauber, dieſe Walküren, dieſe angewandte Mythologie wird zum ſchädlichen Hauptzweck wie die ägyptiſche Staffage eines „hiſtoriſchen Romans“. Und verſucht nun gar der Dichter, wie Wagner und Hebbel und Jordan es wollten, dieſe mythiſche, aber doch ganz eng national und hiſtoriſch umgrenzte Welt mit der modernen in innere Einheit zu bringen, ſo zeigt ſich wieder dieſe Welt dafür zu beſtimmt gezeichnet. Prometheus und Libuſſa mögen prophezeien; wenn aber Purnemanz Schopenhauer citiert oder Kriemhild von „Unnatur“ ſpricht, ſo iſt die Grenze überſchritten, die den läßlichen Anachronismus von verletzender Stilloſigkeit trennt. —

Stilloſigkeit lag freilich Hebbels von inneren Gegenſätzen ge-

quälter Natur nahe. Der entschiedene Pessimist fand in der erlösenden Kraft der Kunst solche Seligkeit, daß er um ihretwillen gern die Last des Lebens auf sich nehmen wollte. So weist Hebbel hier auf den Weg, den Nietzsche beschritt, von der Wonne seiner Verzweiflung trunken. Der strenge Realist von „Maria Magdalena" schloß sich in „Gyges" und den „Nibelungen" völlig der idealistischen Tradition an. Er wurzelt in der Romantik, die eben auch schon beide Tendenzen nicht ohne Willkür mischt. Das Schicksalsdrama hat ihm den ersten tragischen Versuch, einen fürchterlichen „Vatermord", eingegeben; Kleist hat auf seine frühesten, Tieck auf die übrigen Erzählungen bestimmend eingewirkt. E. Th. A. Hoffmann hat seiner Phantasie unauslöschliche Spuren eingeprägt. Vor allem aber teilt er mit dieser Schule, wie Otto Ludwig ausgeführt hat, jene „Furcht vor dem Trivialen", in der der Autor der „Makkabäer" das eigentliche Grundwesen der Romantik sah. Daher die Richtung auf das Außerordentliche, die Verachtung des Einfachen. Sie feiert ihre Triumphe besonders in dem hyperbolischen Ausdruck seiner Figuren, durch den sie weit über alle Lebensmöglichkeit hinausgehen und zu dem energischen Realismus in der Darstellung von Umgebung, Verhältnissen, dauernden Mächten einen grellen Kontrast bilden.

Bei so verwickelten Mischungen der psychologischen und ästhetischen Elemente war wenigen Dichtern eine einheitliche Entwickelung so erschwert wie Hebbel. Ein anderes kam hinzu, was ihm die Selbstkritik beinahe unmöglich machte. Wer in einem begeisterten Moment seine Gestalten greifbar vor sich schaut und sie nun nachschaffen will, der wird nur zu hell erkennen, was dem Bilde vom Urbild abgeht; das war die Tragik in Otto Ludwigs Schaffen. Wer aber bei der Konzeption bestimmten festen Formeln und Regeln einen maßgebenden Raum gönnt, wie Hebbel, der wird bei der Prüfung des fertigen Werkes fast immer befriedigt sein. Er erinnert sich bei jeder Einzelheit aufs deutlichste: das habe ich aus dem und jenem Grunde so gemacht — und indem er die Methode überall in Ehren findet, an der er selbst nie zweifelt, muß er wohl glauben, ein einwandsfreies Werk geschaffen zu haben. In der That sehen wir Hebbel von fast jeder seiner Dichtungen nach ihrer Vollendung entzückt: „Judith", „Genoveva", „Agnes Bernauer" erscheinen ihm als Meisterwerke; er verweilt frohlockend bei der Betrachtung einiger Gedichte wie „Liebeszauber", „Opfer

des Frühlings"; ſogar für die Luſtſpiele und den „Schnock" hegt er eine unverwüſtliche Bewunderung. Eitelkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes iſt das nicht. Er iſt ſich nur bewußt, die Regeln, die er für unfehlbar hält, ſorgſam befolgt zu haben. Dazu kommt, daß jene Zeit an die Lebenswahrheit der Figuren ungleich geringere Anforderungen ſtellte als die unſere — ertrug ſie doch Gutzkows Luſtſpiele; und was für Romane ertrug ſie nicht! Deshalb hören wir in Recenſionen jener Tage oft auch in ſolchen Stücken Hebbels die Wahrheit der Charakterzeichnung gelobt, in denen unſer verwöhnteres Urteil viel zu viel Knochen ſieht und viel zu wenig Fleiſch. Selbſt Julian Schmidt, der ſonſt Hebbel ſcharf angriff und nicht mit Unrecht tadelte, daß der Dichter „nur in Epigrammen denke", hat hier gelobt.

Unter ſolchen Umſtänden gab es für Hebbel nur eine Möglichkeit geſunder Entwickelung: zunehmende Emancipation von dem ſelbſterdachten „Regulbuch", wie die Genies der Sturm- und Drangperiode ſpöttiſch zu rufen pflegten. Wir ſahen, daß ihm eine gewiſſe Befreiung in der That geglückt iſt. Der Vorzug ſeiner höchſten Werke ruht vor allem darin, daß er ſich naiver in die Betrachtung der Figuren verſenkt, ihnen ihren eigenen Willen läßt. So hat er in „Maria Magdalene" der Verſuchung einmal widerſtanden, ſich durch ſeine Geſtalten in prophetiſche Höhen hinaufführen zu laſſen und von dort zu reden; ſo hat er im „Gyges" den Figuren mehr Rundung gegönnt, als ſonſt die beſtändige Rückſicht auf die Formeln erlaubte; ſo hat er in den „Nibelungen" Helden der alten Dichtung wie den jungen Siegfried und den grimmen Hagen mit treuer Selbſtverleugnung nachgezeichnet. Und ſo kommt es, daß wir faſt durchweg die Dramen, die er am höchſten bewertete, denen nachſetzen, von denen er viel weniger ſprach.

Haben die Dramen vor allem Hebbels Ruhm geſchaffen, ſo darf als Zeugnis ſeiner Bedeutung doch ein großes Geſamtwerk nicht vergeſſen werden, das zugleich der beſte Bürge ſeiner eigenen Entwickelung iſt: ſein Tagebuch. Wir haben von dieſen Bänden ſchon geſprochen, die ihn uns in unabläſſigem Ringen zeigen, unermüdlich die ſchwerſten Probleme vor ſich herwälzend, neu prüfend, umdenkend. Das Perſönliche verſchwindet vor der gigantiſchen Bemühung um die Wahrheit; der Eindruck der Eitelkeit wird weggewiſcht von der Ehrfurcht vor dieſer rückſichtsloſen Ehrlichkeit. Die Form iſt oft aphoriſtiſch, aber in ihrer Knappheit viel glück-

licher als die unmöglichen Schlangenperioden in Hebbels dramaturgiſchen Vorreden und Abhandlungen; er war nun einmal zum Monologiſten geboren und ſprach am beſten, wenn er auf den Zuhörer keine Rückſicht nahm. Der Inhalt iſt — Hebbels Eroberung der Welt und der Kunſt. Wie er ſich Stück für Stück aneignet, Kunſtwerke, Perſönlichkeiten, Urteile zu ſeinem Eigentum macht, wie jeder Fortſchritt der Erkenntnis ihn beglückt — das giebt dieſen oft ſo proſaiſchen Notizen faſt einen lyriſchen Reiz. Hart urteilt er über die meiſten Dichter ſeiner Zeit. Geſchah es zum Teil aus ſeiner Theorie heraus, ſo doch noch mehr aus ſeiner Praxis: dieſem raſtloſen Streben mußte jede Weichlichkeit, Formloſigkeit, Affektation zuwider ſein, und wie viel davon umgab ihn! Ihm aber ward weder die Zeit noch Wien, das „Capua der Geiſter", gefährlich; ernſt und ſtreng blieb er auf ſeinen Pfaden, allen Generationen ein Muſter der Wahrhaftigkeit.

Wenn Hebbels Tagebücher wohl die meiſten ſeiner Dichtungen überleben werden (gerade wie es bei den Brüdern Goncourt der Fall ſein wird), ſo fehlen auch die Leute nicht, die von Otto Ludwig Ähnliches behaupten. Schon hierin zeigt ſich eine gewiſſe Verwandtſchaft dieſer beiden „halben Heroen"; und in der That gehören ſie trotz allen Verſchiedenheiten und Gegenſätze, trotz der erbitterten Kritik, die jeder an ſeinem Gegenüber geübt hat, noch enger zuſammen als Richard Wagner mit beiden. Bei Hebbel wie bei Ludwig litt die Praxis unter der Theorie, während Wagner ſeine Theorie weſentlich aus dem perſönlichen Bedürfnis herausbildete, ſo daß ſie ſeiner Praxis gehorchte. Alle drei haben — bezeichnend genug! — ein Drama „Chriſtus" geplant und begonnen, alle drei haben es aufgegeben, den größten Religionsſtifter aus ihren eigenen perſönlichen Vorausſetzungen hervorgehen zu laſſen. Aber Wagner hat ſchließlich doch im „Parſifal" ſein religiöſes Drama gegeben; weder Hebbel noch Ludwig haben ihr größtes Werk geſchrieben. Jener verſuchte es mit den „Nibelungen"; dieſer kam nicht einmal zu dem Verſuch. Als ein Opfer ſeiner Zeit iſt er gefallen. Wagner beſiegte ſeine Zeit, Hebbel vermochte ihr vieles abzuringen, Otto Ludwig unterlag ihr. Jenes Bedürfnis der vierziger und fünfziger Jahre, einem ſtarken Herrn unterthan zu ſein, in einer neuen Kirche neuen Propheten zu dienen, führte eine kleine Gemeinde zur andächtigen Verehrung Hebbels, eine große Gefolgſchaft zur fanatiſchen Anbetung Wagners; Otto Ludwig aber

ward nur ſelbſt von dieſem Sehnen zu ſeinem unbedingten Shakeſpearekultus hingeriſſen, und ſein Schaffen ging in der Askeſe des reumütigen Büßers, der nur noch vor ſeines Gottes Altar celebrierte, zu Grunde.

Otto Ludwig (1813—1865) iſt in dem kleinen thüringiſchen Landſtädtchen Eisfeld (am 11. Februar) geboren. Er war der Sohn eines ſächſiſchen Bürgermeiſters, auf dem ſeine zwiſchen der unruhigen Bevölkerung und der argwöhniſchen Regierung eingeklemmte Stellung verhängnisvoll laſtete. Wir haben kaum einen zweiten deutſchen Poeten, der an ſeiner Heimat mit gleicher Innigkeit feſthielt wie Ludwig. Den Öſterreichern, den Schwaben war doch immer ihr ganzes Land Heimat; Otto Ludwig fühlte ſich fremd, ſobald er aus dem hübſchen Kleinſtädtchen heraustrat, ja faſt ſchon, wenn er den ſchönen alten Garten des Vaterhauſes verließ. Durch alle Entbehrungen hindurch hat er den ererbten Beſitz krampfhaft feſtgehalten, wie der verhungernde Korbflechter in Hauptmanns „Webern“; und als er ihn ſchließlich doch aufgeben mußte, war auch ſeine Lebenskraft gebrochen. Zu dieſer engen Liebe, die übrigens bei ihm viel mehr den Charakter männlicher Treue als den weichlicher Sentimentalität trug, mochte auch die Kränklichkeit, ſein Feind von Kind auf, mochte, wie bei Annette v. Droſte, auch ſeine Kurzſichtigkeit beitragen.

Ein Leben wie von Jean Paul gedichtet füllt die erſte Hälfte ſeiner Erdenzeit aus. Um die Mutter zu erhalten, die der früh in Verbitterung und Verarmung dahingegangene Vater zurückließ, giebt der Knabe ſechzehnjährig ſein Gymnaſium auf und tritt in den Kramladen ſeines Oheims, eines gutmütigen, ſchwachen „dicken Herrn“, der ſpät noch eine ungebildete Haushälterin in wilder Ehe an ſeine Seite gezogen hatte; ihre halbtollen Wutanfälle wußte nur Otto Ludwigs feſter Blick zu bändigen. Der Jüngling, den längſt Muſik und Poeſie in ihren Bann gezogen hatten, mußte die entſcheidendſten Jahre ſeiner Entwickelung in tragikomiſcher Enge verleben, zwiſchen dem proſaiſchen Beruf und heimlicher Nachtarbeit, zwiſchen den grotesken Scenen der Hinterſtuben und der idylliſchen Monotonie des Städtchens geteilt. Vor allem ſtürzte er ſich in leidenſchaftliches Muſikſtudium, ſobald er den Laden hatte verlaſſen dürfen. Mit einem Freund lebte er weltverloren in ſeinem Gartenhaus, muſicierte, komponierte, ſah den Eidechſen an der Mauer zu und kümmerte ſich nicht allzuviel um den Vorwurf der Eisfelder,

er ſcheine apart und wolle auch apart ſein. Aber allmählich fing er an zu ahnen, welche Gefahr in dieſem ſüßen Lotophagentum lag. Es war ſchon zu ſpät; er hatte die Welt bereits verſchlafen und hat nie einen völligen Anſchluß an ihr waches, haſtiges Leben erreicht. Und ſchon damals gab die Einſamkeit, die man unbedacht ſo oft als höchſtes Glück des Poeten preiſt, dem leidenſchaftlichen Lerner nur allzuviel Gelegenheit zu Grübelei und Selbſtquälerei, zum Schwanken zwiſchen Muſik und Poeſie. Ein Liebhabertheater erſetzte ihm nur vorübergehend die mangelnde Anregung. Er mußte in die Weite; wie es ſpäter den Meiſter thüringiſcher Kleinepik immer zum welthiſtoriſchen Drama zog, ſo begehrte jetzt die doch mit allen Faſern an der engſten Heimat haftende Seele in größere Räume.

Die freundliche Gunſt ſeines Landesherrn hat Ludwig ſo wenig wie Hebbel gefehlt. Mit einem Stipendium vom Herzog von Meiningen zieht er (1839) nach Leipzig, um bei Mendelsſohn Muſik zu ſtudieren. Es war ein verfehltes Experiment. Mit Mendelsſohn vermochte er ſich nicht zu verſtändigen, noch weniger zu Robert Schumanns neu aufgehender Sonne freudig aufzublicken. Schon Beethoven beurteilte er, wie die engliſchen Prärafaeliten Michelangelo beurteilen: das titaniſche Ringen ſchien ihm eine dämoniſche Vernichtung der bis dahin herrſchenden reinen Heiterkeit und Unſchuld. Haydn wäre wohl ſein Mann geweſen; für das gärende Streben einer neuen Zeit hatte er kein Ohr. Vollends die Stadt entſetzte ihn. E. Th. A. Hoffmann hatte ſchon ſeine erſten Werke ſtark beeinflußt; jetzt ſah er die ganze Stadt mit den Augen des romantiſchen Satirikers an: „Die Leipziger Damen ſehen alle ſo übernächtlich aus, nicht wie Geſchöpfe der Natur, ſondern wie Kunſtfabrikate“. Die Schriftſtellerwelt von Klein-Paris zerfiel in zwei Gruppen: altmodiſche Unterhaltungspoeten wie Rochlitz und Herloßſohn, und jungdeutſche Pioniere wie Laube und Kühne ſamt ihren Nachfolgern, den politiſchen Lyrikern wie Moſen und Beck. Die erſte Gruppe erſchien ihm ledern und unfriſch, die andere nannte er „eine Tigergrube“. Aus dieſer Stimmung heraus entſtand (1842 bis 1843) das ſatiriſche Märchen „von den drei Wünſchen“, in dem eine Parodie der Leipziger Philiſterhaftigkeit, getreulich der Weiſe Hoffmanns gehorchend, mit abenteuerlichen Träumen in orientaliſchem Koſtüm zuſammengewebt iſt. Er flüchtet ſich wieder in die Einſamkeit und ſteigert von neuem durch übermäßiges Arbeiten

ſeine Nervoſität. Er zieht ſich (1840) durch ſein beſtändiges Stubenhocken ſchwere Bruſt- und Unterleibsbeſchwerden zu. Von 1840—1842 iſt er wieder zu Hauſe, und ſchon beginnt die Muſik entſchiedener in den Hintergrund zu treten. Jene abenteuerliche Figur des ſogenannten „Dunkelgrafen von Eishauſen", eines franzöſiſchen Adeligen, der in der Nähe von Eisfeld eine geheimnisvoll verſchloſſene Exiſtenz geführt hatte, hatte vielleicht ſchon Arnim zu einer poetiſchen Modellierung gereizt und hat ſpäter Ludwig Bechſtein zu einem Roman begeiſtert; ſie lockte auch den jungen Eisfelder, der ihn in die Mitte einer breiten thüringiſchen Landſchilderung ſtellen wollte. Der hohe ſchlanke Dichter „mit dem ovalen, regelmäßig gebildeten Geſicht, mit hoher Stirn, edel geformter Naſe, lebhaften braunen Augen" ſchritt dann behaglich in ſeinem einfachen Arbeitszimmer einher, das nicht unter 18° R. haben durfte, in weit hinaufreichenden Troddelſocken und Schlafrock, am Mund die lange Tabakspfeife, ihm, wie Rückert und Chamiſſo, der unentbehrliche Geſellſchafter. „Wollte er ſchreiben, ſo ſtrich er die über die Schläfe herabfallenden reichen Haare zurück, knüpfte ſich einen Bindfaden um Stirn und Hinterkopf, legte ſich Papier zurecht und ſchrieb ohne Unterbrechung ganze Bogenſeiten voll." Abends holte er dann aus dem Gaſthaus zwei Krüge voll Bier, las Shakeſpeare und Goethe und ſaß dann ſtundenlang in lautloſem Träumen. Das war freilich kein Mann, der in der Epoche der Gutzkowſchen Vielgeſchäftigkeit, der Hebbelſchen Sicherheit, der Wagnerſchen Energie Glück machen konnte! Das war ein verſpäteter Zeitgenoſſe der patriarchaliſchen Dichterzeit, Rückerts, Uhlands, Chamiſſos, im Leben (um einen köſtlichen Ausdruck Riehls anzuwenden) ein „göttlicher Philiſter", nicht aber, was die Zeit begehrte, ein herriſcher Kommandeur der Poeſie.

In dieſer ganzen Lebenshaltung ändert eine Rückkehr nach Leipzig (1842) und eine Überſiedelung nach Dresden (1843) nichts, ſo bedeutend auch damals in Elbflorenz das Theater unter Emil Devrient, die Oper unter Richard Wagner blühte. Im Gegenteil — ſeine Sehnſucht nach Einſamkeit wurde nur geſteigert, und bald (1844) zog er in ein entlegenes romantiſches Thal unweit von Meißen, um ſich vor der Welt ohne Haß zu verſchließen. Da lebte er in einer Mühle und ward ganz zum Gedicht, wie es einſt Brentano von ſich ausgeſagt hatte. Hier, als er im Walde ſo vor ſich hin ging, fand er auch die Geliebte, die die treue, aufopfernde, lieb-

reiche Gefährtin seines Lebens, die hingebende Pflegerin des Kranken werden sollte. Reisen nach den Städten unterbrachen diese Weltflucht, zuweilen auch schwere Krankheitsanfälle. War er gesund, so schweifte er abends in Wald und Flur einher, arbeitete die Nacht durch und verschlief den halben Tag — auch in dieser Umkehr der Tageszeiten seinem Vorbilde E. Th. A. Hoffmann verhängnisvoll verwandt. Das Jahr 1848, das auf ihn sehr stark wirkte, verlebte er in Meißen. Erfolge blieben seiner Arbeit noch immer aus; eine feste Lebensstellung lag so fern, daß er daran dachte, eine Leihbibliothek zu eröffnen.

Da schuf das Jahr 1849 Besserung. Devrient hatte Ludwigs „Erbförster" auf die Bühne gebracht. Mit einem Schlag ward er einer der meistgenannten Schriftsteller Deutschlands, wie Hebbel von Kritikern (wie dem klugen, aber hier einseitig urteilenden Hettner) scharf angegriffen, von Dichtergenossen wie Auerbach mit Herzlichkeit begrüßt. Die Bürger Eisfelds huldigten ihrem Mitbürger (5. April 1850) durch eine Adresse, die den Autor des „Erbförsters" zu den „gefeiertsten Lieblingen der Nation" rechnete. Er konnte endlich (1852) auch seine Geliebte zum Traualtar führen und nun in Dresden glückliche, arbeitsvolle Jahre verleben. Hier entstanden „Die Makkabäer", „Die Heitherethei", „Zwischen Himmel und Erde". Aber inmitten unablässiger Arbeit, leidenschaftlichen Suchens, glücklichsten Familienlebens und anregender Korrespondenz mit den Freunden Gustav Freytag, Julian Schmidt, Berthold Auerbach, Eduard Devrient meldete sich lauter und immer lauter die Sorge. Seine Studien verzehrten seine Werke, seine Krankheit vernichtete die Arbeitszeit; eine Versorgung, wie sie glücklicheren Genossen zu teil wurde, ist ihm nicht beschert worden. „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollte. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindungen und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät." So schrieb der Arme (1859) in seinen Hauskalender. Schwerlich wären all jene Tragödien aufgegangen: zu tief hatte sich die Grübelsucht bei dem einsamen Denker eingefressen, dem seine Penelope-Arbeit Qual und Genuß zugleich wurde. Aber sie hätte ihm nicht noch durch schweren Kummer, durch verzehrende Sorgen beschwert werden sollen. Nicht um der Werke willen, die

er jetzt doch kaum noch geschrieben hätte — um des herrlichen Menschen willen steigen uns beim Anblick dieses Lebensausgangs Thränen in die Augen. Der reinste, hingebendste Idealist, der in seinem Streben aufging wie kein zweiter, die goldene Seele ohne Falsch und Galle, der tapfere, kaum je klagende Kämpfer ward von einer Zeit übersehen, die ein gewisses Quantum Lärm als unentbehrliches Rangzeichen des Genies ansah. Die Hilfe der eben gegründeten Schillerstiftung, der Schillerpreis, den er (1861) für die „Makkabäer" erhalten hatte — sie blieben doch selbst für den Bedürfnislosen ein Tropfen auf einen heißen Stein. Kaum konnte er seinen furchtbaren Schmerzen Linderung verschaffen, die den armen Lazarus zerstörten. Gleich seinem Meister E. Th. A. Hoffmann mußte er das entsetzliche Absterben der Körperteile am eigenen Leibe erleben; wie für Heine blieben ein großes Blatt Papier und ein Bleistift seine besten Tröster in der Not. Musik vertrug er nicht mehr; dagegen war lebhafte Unterhaltung mit Freunden wie Auerbach und dem vortrefflichen Schauspieler Lewinsky noch immer die Freude seiner schmerzensfreien Stunden. Der großartige Kopf mit der Löwenmähne und den milden, treuherzigen Augen unter der prachtvoll gewölbten Stirn schien den übrigen Menschen zu überleben. Endlich ging der Dulder am 25. Februar 1865 dahin.

Man wirft so gern mit den Namen unglücklicher Dichterexistenzen um sich, und Hebbel hat dagegen protestieren müssen, daß man jeden litterarischen Proletarier, der die geringe geistige Habe vergeudete, als Beweis für den „Kainsfluch der Dichter" aufrief. Hier war ein Schicksal, tragischer als das der „verkannten Genies", auch wenn sie, wie Grabbe und Griepenkerl, wirkliche Genialität besaßen; denn was Otto Ludwig zerstörte, war keinerlei „Schuld" im moralischen oder (wie bei Brentano) im ästhetischen Sinne. Das Beste, was er besaß, war untrennbar verbunden mit dem, was ihn zerstörte. Die furchtbare Krankheit, die ihm das Leben fraß, war symbolischer Natur: sein Unterleibsleiden forderte Bewegung, die die gelähmten Beine versagten. Es war ebenso mit dem Dichter: er konnte nicht schaffen, weil er zu viel grübelte; er fand im Grübeln keine Befriedigung, weil der Schaffenstrieb sich zu stark regte.

Otto Ludwig hat sich immer in erster Linie als Realisten aufgefaßt. Realist war er vor allem in seiner freudigen Hingabe an die Welt — eine Erbschaft aus jenen Tagen der neuerwachen-

den Weltfreude, die keine bittere Erfahrung ihm rauben konnte. Das brachte ihn in ſcharfen Gegenſatz zu dem Idealismus der alten Schule, zu Schiller vor allem:

> Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt iſt, zu ſchmähen. . . Die meiſten Kataſtrophen unſerer Tragödien und Novellen ſind Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen. Der Dichter ſucht irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Beſtehenden, gegen den Einzelnen, eine Roheit des Schickſals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leſer oder Zuſchauer ſiegend zu bekämpfen . . . Darin liegt eine große Gefahr: wenn die Weiſe des Altertums die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht ſelbſt durch die Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, ſo wird in der Schillerſchen unſer Irrtum, werden unſere jugendlichen Illuſionen zu einer leidenſchaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantaſie exiſtierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und, was das Schlimmſte, ungerecht.

Hier alſo tritt Ludwig dem Jungen Deutſchland ganz nahe: auch er verteidigt das Recht des wirklichen Lebens, auch er fordert, wie Wienbarg, eine neue Einheit von Poeſie und Leben; auch er hat, wie dieſer, einen größeren Zug der deutſchen Verhältniſſe, ſtärkere Centren und mächtigere Bewegungen erſehnt. Wie die Jungdeutſchen gerät er zu der Romantik, von der auch ſeine erſten Leiſtungen beeinflußt waren, in heftigen Gegenſatz: die „Flucht vor dem Trivialen“ hörten wir ihn ſchon als ihr Grundweſen bezeichnen, das dann zur Phantaſterei geführt habe.

Dennoch muß man ſich hüten, dieſe Ähnlichkeiten zu überſchätzen. Außer Schiller hat Ludwig keine litterariſche Richtung ſo nachſichtslos befehdet wie das Junge Deutſchland. Perſönliche Antipathien aus der Dresdener Zeit ſpielten mit; aber die Hauptſache war ein prinzipieller Gegenſatz. Es war der Gegenſatz gegen das, was die Jungdeutſchen mit Schiller teilten: gegen die „Tendenz“. Realiſt, ja Naturaliſt war Ludwig vor allem in dem Sinne, daß ihm ein jedes Hineintragen fremder Tendenzen in die Darſtellung gleichſam ein Verbrechen an der Wirklichkeit ſchien. Deshalb alſo kämpft er gegen Schiller: die Sentenzen, die großen Reden ſcheinen ihm fremde Zuthaten, „Juwelen zum Herausnehmen“, geprägte Thaler und Dukatenſtücke, die blinkend und locker im Geſtein ſtecken, ſilberne Äpfel, die an den Baum gehängt ſind — er erſchöpft ſich in zornigen und ſpöttiſchen Kennzeichnungen. Aber auch die Tragik der Schillerſchen Dramen entbehrt für ihn der Notwendigkeit: nicht aus dem Zwang ihrer Natur, ſondern von außen her, durch das

ſchlimme Los des Schönen auf der Erde, gehen Max Piccolomini und Maria Stuart zu Grunde. Der Idealismus der Stücke, die Humanität, die Naivetät etwa der Thekla — all das ſcheint ihm falſch, vom Dichter nur den Figuren geliehen: „er ſucht alles Schöne zuſammen, um dem Publikum zu ſagen, das bin ich.“ Reflexion herrſche ſtatt der Anſchauung, eine durchgehende Grundfarbe fehle — aber ſchon dies richtet ſich ja auch gegen die Jungdeutſchen. Und ihnen wirft er neben „der Schwäche des intuitiven und der Überſtärke des analytiſchen Verſtandes“ das Kokettieren mit den Zeitideen vor, „jenen oft kranken Paradoxien des Denkens und Fühlens, jenen Fragen, welche die Geiſtreichen ſo aufregend beſchäftigen, den Verſtändigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfſchütteln abnötigen können.“ All das zerſtört in ſeinen Augen die Einheit der dichteriſchen Intention: „Wir müſſen alle künſtlichen Geſichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen. . . Wir müſſen die Sache ſelbſt und in ihrer eigenen Sauce geben.“ Die Sache ſelbſt, das Leben ſelbſt — auch nicht einen künſtlichen Mechanismus, wie er ihn den Franzoſen, Leſſing, „bühnenſicheren“ Effektkünſtlern ſeiner Zeit vorwirft. Die Kunſt ſoll ſich nicht vermeſſen, klüger zu ſein als die volle Pracht des Lebens — ſie ſoll es weder zur moraliſchen Kinderfabel noch zum geſchickten Taſchenſpielerapparat herabdrücken.

Dabei iſt aber Ludwig von einer völligen Trennung der Moral von der Poeſie ſehr weit entfernt. Schon jene Vorwürfe gegen Schiller und die Jungdeutſchen ruhen weſentlich auf einer moraliſtiſchen Baſis: er ſieht in den Sentenzen und Tendenzen eine gewiſſe Unehrlichkeit, mit der das Publikum über das wirkliche Ausſehen der Welt betrogen wird. Im Gegenſatz dazu fordert er — wie wir ſchon ſahen —, daß die Bühne, wie bei den Alten, wirklich belehre, belehre auch über die thatſächlichen Folgen menſchlicher Leidenſchaft und Affekte. Nicht wie bei Schiller ſoll dem Helden die Verantwortlichkeit für ſein Thun abgenommen, den unglückſeligen Geſtirnen die größere Hälfte der Schuld zugewälzt werden; ſondern wie bei Shakeſpeare ſoll der Dichter den Zuſchauern zurufen: mein Held könnte auch anders, aber er ſelbſt wählt ſich ſein Verderben. Ein ſolches ethiſches Experimentieren vertrüge ſich immerhin noch mit Goetheſcher Objektivität; auch Goethe huldigte der Anſchauung, wie aus dem wirklichen Leben, ſo müßten auch aus ſeiner verkleinerten Abbildung in der Kunſt

ſich Lehrſätze gewinnen laſſen wie der: Bezwinge dich ſelbſt! Aber Otto Ludwig geht mit der ganzen Lehrhaftigkeit des Thüringers, der von Luther bis Nietzſche Moral zu predigen geliebt hat (und nennte er ſelbſt die verkündete neue Moral eine Antimoral!), mit der ganzen Neigung ſeiner Zeit zum Volkserziehen und Kommandieren erheblich weiter. Im Gegenſatz zu dem idealiſtiſchen Peſſimismus Schillers und zu dem idealiſtiſchen Skepticismus der Jungdeutſchen fordert er ganz allgemein, daß die Poeſie die kranke Zeit heilen ſolle; ein gutes Unterhaltungsbuch, das „geſund" iſt, weil es „Liebe und Luſt zum Leben giebt", iſt ihm lieber als ein hochſtrebender Verſuch, über die Übel der Gegenwart zu neuen Bedingungen zu gelangen: Hackländer wird gelobt, Hebbel nur geſcholten. Aber das heißt doch auch wieder fremde Geſichtspunkte in die Dichtung tragen! Ludwig bekennt ſich zu dem ſchönen, aber doch einſeitigen Loſungswort: „des Herzens wahre Heimat iſt die Enge"; wie Grillparzer wird er nicht müde, des Herzens ſtillen Frieden als das eine, was not thut, zu preiſen. Mehr als das! Sein berühmteſtes Werk, der „Erbförſter", iſt nach ſeinem eigenen Zeugnis als ein „Warnungsbild" gemeint: die Erregung Ludwigs über die Inſtinkte der Menge, die in der Pariſer Februarrevolution hervorgebrochen waren, verlangte eine Auslöſung, und er gab ſie in dieſer Warnung vor dem Vertrauen auf das inſtinktive Rechtsgefühl. Würde denn nun aber zu jener freudigen Hingabe an die Wirklichkeit, die Ludwig predigt, nicht auch die Freude an großartigen Irrtümern, an prachtvollen Ausbrüchen elementarer Gefühle, an ungeheuren Umwälzungen gehören? Tadelt doch Ludwig ſelbſt an Goethe (mit Recht, wie ich glaube), daß er die Natur zu paſſiv denke: „Es ſcheint faſt, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will ſagen, das ſtille Wachſen verſtanden, das in ſich Geſchmiegte, Gebundene... Für den Inſtinkt des Kindes und Naturmenſchen, der, geſchlagen oder auch nur berührt, ſchlägt, hatte er keinen Sinn."

Ich glaube, wir ſind hier wirklich an dem wichtigſten Punkt für das Verſtändnis Otto Ludwigs. Der Konflikt zwiſchen der geprieſenen Objektivität und der natürlichen Subjektivität, zwiſchen dem Verſtand und dem Inſtinkt, zwiſchen dem rein äſthetiſchen Spiel und der moraliſtiſchen Zweckmäßigkeit iſt der letzte Grund für Otto Ludwigs innere Kämpfe, für ſeine Unfruchtbarkeit, für ſein tragiſches Schickſal.

Otto Ludwig ist von Haus aus ein Naturkind wie nur eines. Wir sahen, wie sein Leben fast wie ein Traum zerrinnt, in den Momente überirdischer Seligkeit mit dem wildesten Angstgefühl sich teilen; die Vorgänge der Wirklichkeit aber sind hier fast nur die Signale, auf deren Ton hin die Reihe der Traumvorstellungen sich abspielt. In diesen selbst freilich herrscht die erstaunliche Anschaulichkeit, die auch unsere Träume oft zeigen; es begegnet uns wohl, daß wir im Traum auf einem Firmenschild einen verkehrt gesetzten Buchstaben oder noch kleinere Einzelheiten bemerken, eine Fliege vielleicht, die sich einer Nebenperson auf die Nase gesetzt hat. Wenn Hebbel inspiriert war, regelte doch die innere Strenge seines Kunstverstandes den Verlauf der Visionen zu einer geordneten Folge; bei Ludwig traten hier ganz eigentlich Hallucinationen ein. Er sah einen Freund etwa über Schlangen oder durch teppichtragende Tiroler hindurchschreiten und hielt ihn mit einem Schreckensruf zurück. Wurde diese Neigung zum wachen Träumen nun gar durch die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand genährt, so ward er geradezu zum Spielball der eigenen Phantasie. Ganz prächtig hat er selbst geschildert, wie sich bei ihm der dichterische Prozeß vollzog — es ist die ausführlichste Schilderung dieses ewigen Geheimnisses, die wir besitzen:

> Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegen einander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder, genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat .... Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat ... Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe.

Das Eigentümliche hierbei ist nicht das deutliche Erschauen der Keim-Situation: das ist wohl allen Dramatikern eigen; so erblickte Lessing Nathan vor Saladin, Goethe Götz vor den Heilbronner

Ratsherren und Oreſt von Iphigenien geheilt. Auch daß er den Figuren direkt abfragen muß, was ſie ſagen, iſt nicht ſo ſingulär; ſo ſah z. B. auch der große Satiriker und Sittenzeichner Gavarni (1804—1866) komiſche oder charakteriſtiſche Figuren oder Gruppen zum Nachzeichnen deutlich vor ſich und mußte dann oft tagelang warten, bis ſie ihm die paſſende Legende verrieten. Vielmehr liegt das Individuelle vor allem in der außerordentlichen Schnelligkeit, mit der ſich die Scenen ablöſen, dann aber auch in den muſikaliſchen und koloriſtiſchen Nebenerſcheinungen. Guſtav Freytag fand hierin eine Art von künſtleriſchem Atavismus, eine Rückkehr jener Urzeit, da für den Künſtler noch alle Künſte ungetrennt waren und Homer auch Werke der Schmiedekunſt oder Baukunſt erfand. Näher läge es wohl, hierin eine Verwandtſchaft mit der Technik des Traums zu erblicken. Ein pathologiſches Element liegt darin, das aber doch gleichzeitig eine allgemeinere pſychologiſche Erklärung zuläßt: die ununterbrochene Gewöhnung, in der Betrachtung muſikaliſcher und poetiſcher Gebilde zu leben; die Übung der phantaſtiſchen Reproduktionen lehrte den Geiſt, mit Leichtigkeit geſehene Situationen aufzuzählen und fortzuführen. Die Schnelligkeit ward nun aber zur Qual, wenn der Dichter die ſchwankenden Geſtalten feſtzuhalten verſuchte. Ein Plan kommt ihm in der Nacht und wächſt „mit ſo rieſiger Schnelligkeit“, daß in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor ihm ſteht; die Geſtalten wachſen „in raſender Schnelle“. Die Hand kommt nicht mit; dazu drängen ſich charakteriſtiſche Nebenſcenen hinzu, die nur in Eile auf dem Rand angemerkt werden können. Immer mehr nimmt mit der Übung des Geiſtes die Eile dieſes inneren Aufrollens zu, immer langſamer geht dem Kranken, dem Gelähmten, dem Kurzſichtigen, dem ſein Unterleibsleiden die gebückte Stellung nicht anhaltend geſtattet, die Feder. Ein furchtbarer Konflikt entſteht. Während die Feder ſtammelt, ſteigert ſich die Jagd der Viſionen faſt bis zur Gedankenflucht. Und iſt die Stimmung verloren, ſo iſt alles verloren: was zum Leben drängte, iſt dann nur noch lebloſes Material.

Zu dieſer weſentlich phyſiologiſchen Entwickelung kommt ein Zweites. Hebbel, ſahen wir, war der Selbſtkritik ſo gut wie unzugänglich, weil ſein Dichten im weſentlichen die getreue Anwendung unumſtößlicher Prinzipien war. Um ſo ſtärker mußte ſein Antipode der künſtleriſchen Reue zugänglich ſein. Je deutlicher er die Geſtalten und Scenen vor ſich geſehen hatte, jede mit ihrer eigenen

Atmoſphäre, mit Nebenwirkungen auf all unſere Sinne, wie nur lebendige Perſonen ſie ſonſt ausüben, um ſo leichter mußte die auf dem Papier fertig daſtehende Dichtung abfallen. Er hatte noch ſo viel mehr geſehen, gehört, ja gefühlt, gerochen; nun ſtand ein blaſſes Abbild da. Und dieſe angeborene Selbſtkritik ward nun noch von außen gefördert. In ſo vielen Punkten er ſich auch mit der Zeitrichtung berührte — dem Zeitgeſchmack kam er nirgends entgegen. Adolf Stern, dem wir eine treffliche Biographie Ludwigs verdanken, meint zwar, der Moment wäre für Ludwigs erſte Produktionen nicht ungünſtig geweſen: eben damals habe Immermanns „Münchhauſen“ einer unbefangen poetiſchen Darſtellung wieder Bahn gebrochen; Auerbachs Dorfgeſchichten mit ihrem ſtarken, Willibald Alexis' hiſtoriſche Romane mit ihrem freilich geringeren Erfolg hätten einen Frühling lebendiger, friſch geſtaltender Poeſie angekündigt. Wenn aber Kritik und Publikum dieſe Produktionen (freilich überwiegend nicht nach Gebühr) freudig aufnahmen, ſo trug dazu immer noch deren Tendenz bei: die litterariſche des „Münchhauſen“, die ſociale der Dorfgeſchichten, die patriotiſche des „Rolands von Berlin“; aber gerade die Tendenz lehnte Ludwig ja von vornherein ab. So fehlte es nicht an kritiſchen Bemängelungen, an Mißerfolgen bei Verleger und Publikum. Ich weiß nun keinen hervorragenden Autor, der der Kritik ſo wie Ludwig entgegengekommen wäre. Während ſonſt die Schriftſteller faſt ausnahmslos den Recenſenten als ihren Feind anſehen, betrachtete er ihn als ſeinen Helfer. Er bemühte ſich, jedem Tadel eine Handhabe abzugewinnen, die ihm das ganze Problem löſen helfe: die Überſetzung aus der eigenen Anſchauung in das Buch. Es war aber natürlich, daß auch die wohlmeinendſten und verſtändnisvollſten Kritiker wie Eduard Devrient und Julian Schmidt wiederholt Forderungen ſtellten, die ſeiner eigentümlichen Natur nun einmal nicht entſprachen. Auch das machte ihn unſicher. Er war immer bereit, zuzugeben: das war mein Fehler! endlich entdecke ich, wie ich es hätte machen ſollen! ſo darf ich's nicht mehr anfangen! Aber um ſo gebieteriſcher regte ſich in ihm das Bedürfnis, endlich zur Sicherheit, zu einer unumſtößlichen, unfehlbaren Technik zu gelangen. Und ſo warf er ſich ſchließlich mit einem gewiſſen Fanatismus vor dem Altar Shakeſpeares nieder. Hier glaubte er alles zu finden, was ihm fehlte; hier wollte er alles lernen — auch was ſich nie erlernen läßt. „Das Bedürfnis, genau zu wiſſen, was ich wollen ſoll, und

dies in Harmonie zu ſetzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Kriſis meiner ganzen Natur zuwege“ (1853). Er glaubte gerettet zu ſein — er war verloren.

Denn wenn es natürlich auch eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft war, die ihn zwang, gerade dem großen Briten ſich willig zu ergeben, ſo waren dennoch die Individualitäten zu verſchieden, als daß dies Studium der poetiſchen Eigenart Ludwigs hätte zum dauernden Segen gereichen können. Zunächſt war das Studium ſelbſt ſchon Gefahr. Von Haus aus Mittel, ward es mehr und mehr Selbſtzweck. Sich bewundernd in fremde Kunſt zu verſenken, war dieſem Dichter faſt ſo großes Glück wie ſelbſt zu ſchaffen; klagt er noch ſo oft, daß er nicht zur eigenen Produktion gelangt, wir haben doch oft die Empfindung, daß er ſich nicht ganz ungern von immer neuen Vorſtudien aufhalten ließ. Dann aber, was die Hauptſache iſt, trieb die Abſicht ſeines Studiums ihn gerade dahin, alles zu betonen, was an Shakeſpeare ſeiner eigenen Natur nicht gemäß war. Natürlich: wo irgend der große Meiſter von ſeiner eigenen Art abwich, da ſah der gläubige Jünger nun ohne weiteres einen Fehler, der ihm bis jetzt hinderlich geweſen war. Auf dieſe Weiſe entäußerte er ſich der angeborenen Individualität, ohne doch irgend die des größten Genius der Weltlitteratur erreichen zu können.

So zerfällt alſo Ludwigs Produktion in zwei Hälften. In der erſten ſchafft er zwar keineswegs ganz unabhängig von dem Einfluß ſeiner unaufhörlichen Lektüre, aber doch weſentlich aus dem Inſtinkt ſeiner eigenen ſubjektiven Natur heraus; in der zweiten ſucht er ſich an der Hand Shakeſpeares zu einer objektiven Technik zu erziehen.

Als den Grundzug der *älteren Periode* hat er ſpäter ſelbſt einen „naturaliſtiſchen Tic“ bezeichnet. „Der Naturaliſt“, definiert er dann, „nennt wahr, was hiſtoriſch, d. h. was als geſchehen beglaubigt iſt; der Idealiſt, was nie geſchieht und, wie er meint, immer geſchehen ſollte; der Realiſt, was immer geſchieht.“ In dieſem Sinn iſt er damals Naturaliſt: was er geſehen, was ſeine Viſion beglaubigt hat, das will er wiedergeben. „Dem Naturaliſten iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealiſten mehr um die Einheit.“ Gerade aber die Mannigfaltigkeit mußte ja dem weltfreudigen Optimiſten am Herzen liegen.

Als ein Zögling der Romantik tritt Ludwig in die Litteratur

ein. Wie ganz „die wahrhaftige Geſchichte von den drei Wünſchen“ (1842—1843) von Hoffmanns Einfluß zeugt, wurde ſchon hervorgehoben; aber im Ausmalen kleiner Geſten und Grimaſſen geht der Schüler über den Meiſter noch weit hinaus, ebenſo in der Deutlichkeit ſatiriſcher Anſpielungen auf Leipziger Kunſt und Leben. Die ironiſchen Namen wie „Flötenſpiel“ und „Entenfraß“ ſind an ſich ſchon charakteriſtiſch für den Ton dieſer mit der Wirklichkeit übermütig ſpielenden Märchendichtung. Aber faſt gleichzeitig entſtand auch die tiefernſte Novelle „Maria“ (1842). Mit ſehr zarten Tönen wechſeln in dieſer pſychologiſchen Studie realiſtiſche Einzelheiten ab, die dann in dem luſtigen, unvollendeten Roman „Aus einem alten Schulmeiſterleben“ (1845—1846) die ganze Situation beherrſchen.

Faſt ein Jahrzehnt ruht nun die epiſche Produktion ſo gut wie völlig, um von einer fieberhaften Haſt dramatiſcher Entwürfe verdrängt zu werden. Nahezu durch das ganze Leben Ludwigs ziehen ſich Pläne zu einer „Agnes Bernauerin“ (1835—1846, 1854—1864), die dem Drama Hebbels in keinem Punkte geglichen hätte. Wo der grübelnde Peſſimiſt das reinſte Opfer politiſcher Notwendigkeit ſah, ſuchte der nicht minder vergrübelte Optimiſt nach einer pſychologiſchen Rechtfertigung des Ausgangs und irrt in dem Labyrinth der Möglichkeiten ratlos von einem „Vielleicht“ zu einem „Wenn aber“, um mit einem „Oder“ zu einem neuen Plan überzugehen: „Das Einfachſte bliebe . .“ Wo für Hebbel die ſtraffe Linie der Entwickelung alles iſt, freut Ludwig ſich am Detail und ſchwelgt in kleinen Zügen. Hatte doch ſelbſt ſeinen muſikaliſchen Kompoſitionen ein Kritiker wie Felix Mendelsſohn einen Zug zum volkstümlich Charakteriſtiſchen nachgeſagt, den der Nachklaſſiker „geſchmacklos“ fand. Aber auch Ludwig ſelbſt irrte nicht, wenn er ſich ſpäter vor dem Eigenſinn einer „ſich immer ſteigernden Individualiſierung des ſchon Individuellen“ warnte. In dieſen Entwürfen wird wirklich die „Kleinpſychologie“ bis auf den Gipfel getrieben. Da kann etwa in dem „Jakobsſtab“, einer Dramatiſierung der Hauffſchen Novelle „Jud Süß“, der Geldmann kein Wort ſprechen, das nicht nach Habſucht riecht. Ebenſo wird auch das Milieu mit kleinlichen Einzelheiten überladen; und dieſe zugeſpitzt individualiſierende Zeichnung von Hintergrund und Couliſſen hat Ludwig nie ganz dem großen Fresko-Stil des „Kaufmann von Venedig“ oder des „Taſſo“ zu opfern vermocht.

Den Gipfel dieſer Kleinmeiſterei zeigt in glücklicher Übertragung auf epiſches Gebiet ein Werk, das ſchon an der Grenze der zweiten Periode ſteht: die „Heiterethei“ ſamt ihrem Widerſpiel, der Geſchichte „Aus dem Regen in die Traufe“ (1857). Treitſchke, ein warmherziger Bewunderer Ludwigs, hat ſich über die übertriebene Individualiſierung der Sprechweiſe, über die breite Schilderung der „großen Frauen“ im Dorf mit einem gewiſſen Entſetzen geäußert, das man dem pathetiſchen, immer mit Rieſenſtrichen ſtiliſierenden politiſchen Hiſtoriker wohl nachfühlen kann; gerecht ſcheint es mir nicht. Nie hat Ludwig die Fülle der Geſichte unbefangener nachgezeichnet, nie glücklicher in der Camera obscura Farben und Bewegungen ſeiner engeren Umgebung erſpäht und feſtgehalten. Er hat in ſeiner theoretiſchen Epoche die Dorfgeſchichte als „Embryo des provinziellen hiſtoriſchen Romans“ gewürdigt; ſo iſt vor allem auch ſein eigenes Buch zu verſtehen. Nach Walter Scott und ſeinem amerikaniſchen Nachfolger Waſhington Irving hatte man wiederholt in Deutſchland breite Landſchaftsgemälde ſolcher Gegenden entworfen, in denen hiſtoriſche und klimatiſche Verhältniſſe beſondere Eigenart begünſtigten: Annette von Droſte z. B. hatte das verſucht, Hermann Kurz und (in anderer Weiſe) Willibald Alexis hatten den hiſtoriſchen Roman auf dieſem Fundament errichtet. Ludwigs Liebe zur breiten Wirklichkeit blieb bei der Vorſtufe ſtehen. Hiſtoriſche Vorgänge hatte er wohl auch einzeichnen wollen, wie jenes „Dunkelgrafen“ Schickſale; ſchließlich ward ihm die Schilderung ſeiner Thüringer zum ausreichenden Hauptmotiv. Trotz und Ehrlichkeit, verhaltene Leidenſchaft und Stolz ſieht er als Haupteigenſchaften ſeiner Landsleute an; wer die großen Thüringer beſchaut oder die kleinen kennt, wird ſeine Kennerſchaft loben. Aus dieſen Eigenſchaften alſo baut ſich das Schickſal eines typiſchen Paars auf, einer prachtvollen, überkräftigen Jungfrau (ſo wollte Ludwig auch die Bernauerin zeichnen) und eines freilich doch ein wenig zu muſterhaft geratenen Jünglings. Die Geſchäftigkeit, Geſchwätzigkeit, Geheimniskrämerei dieſer winzigen Welt, in der die Wirtin ſchon eine „große Frau“ trotz Maria Thereſia iſt, denn ihr Großvater war Bürgermeiſter, drängen ſich zwiſchen die ſpröden und doch liebend ſich zuneigenden Herzen, umſpinnen ſie — und können ſie doch nicht bewältigen. Denn die reine Offenheit, das ehrliche Bekenntnis, der Zauber einer kraftvollen Perſönlichkeit iſt doch ſtärker. Und ſo dienen all dieſe ſeltſamen „ſpinnenden“ und „ſchnaufenden“ Originale mit ihren

ſtehenden Redensarten und unvermeidlichen Geſten nur als Folie, von der ſich die echte Menſchlichkeit der Hauptfiguren abhebt. Wir geben es zu — auch im Roman droht das Schlinggewächs der kleinen Züge Handlung und Hauptgeſtalten zuweilen zu überſpinnen. Ein wenig hätte das üppige Rankengewächs ſchon beſchnitten werden mögen. Doch erinnert etwa die Rede, die dem trefflichen Fritz ſeine wohlmeinende Großmutter hält, nicht an Gottfried Kellers alles lebendig machenden Humor: „Aber was kann ein junger Burſch mit einem alten Fräle reden? Siehſte, das iſt, als wenn ein Franzos und ein Pariſer miteinander wollten reden. Da redt der ein franzöſiſch und der andere pariſeriſch, und hernachen weiß keiner, was der ander eigentlich hat gewollt.“ Das iſt ſolches „närriſches Zeug“ — das gut thüringiſche Lobwort „närriſch“ gehörte zu Ludwigs Lieblingen —, über das er beim Erfinden ſelbſt lachen mußte, das aber auch dem Leſer ein behagliches Verweilen abnötigt; mit haſtender Eile freilich ſoll man Ludwig nicht leſen. — Auch das „Widerſpiel“ iſt reich an ergötzlichen Einzelheiten, und beſonders iſt anzuerkennen, wie wenig die Anlage als Pendant beengend und zwängend auf die Handlung gewirkt hat.

Die gleichen Eigenheiten weiſen auch die ausgeführten Dramen auf. Da iſt ein kleines Luſtſpiel „Hanns Frei“ (1842—1843); eine Dramatiſierung von Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ folgte („Die Pfarrroſe“ 1845); ein Intriguenſtück mit einem edlen Polen („Die Rechte des Herzens“ 1844—1845); als Vorſpiel zu einem groß angelegten „Friedrich II.“ ein kräftiges kleines Seitenſtück zu „Wallenſteins Lager“ („Die Torgauer Heide“ 1844). Charakteriſtiſch für all dieſe Stücke iſt eine raſch und energiſch vorſchreitende Handlung, die doch über die mangelhafte pſychologiſche Begründung nicht täuſchen kann. Intrigue und Voreiligkeit führen das Polenſtück und die „Pfarrroſe“ zu einem leicht zu vermeidenden Ende, während im „Fräulein von Scudéry“ (1848, nach E. Th. A. Hoffmanns Meiſterwerk) der König als deus ex machina den Knoten durchhauen muß. Übrigens hat in dies Drama Ludwig (wie vor ihm Hoffmann ſelbſt) etwas von ſeiner faſt abgöttiſchen Verehrung der Kunſt gelegt, und ganz aus der Seele ſind ihm Cardillacs Worte geſprochen:

Das Schöne wird nie fertig; immer könnt' es
Noch ſchöner ſein.

Sonſt erheben ſich die Geſtalten wenig über die blaſſen Typen, die neben Cardillac damals die Bühne erfüllten; nur noch zwei Rollen weiß Ludwig zu lebensvoller Wahrheit zu erheben: die des fröhlichen unſchuldigen Mädchens (Roſe in der Dramatiſierung von Bürgers Ballade) und die des braven rauhen Schnauzbarts (in dem Soldatenſtück).

Da kommt die Revolution — Ludwig erſchrickt vor der Macht der Inſtinkte, die die „Rechte des Herzens“ naiv anerkannt hatten. Er erinnert ſich ſeiner eigenen Subjektivität. Er ſucht nach einem Typus, der ihm den Konflikt des unbefangenen Rechtsgefühls mit dem geſchriebenen Recht vergegenwärtige. Und plötzlich ſteht, zum Greifen deutlich, der Erbförſter vor ihm, „in der Gebärde, in der der Schauſpieler ſprechen muß: ‚So ſollte man doch gleich die Beſtien totſchießen!‘ — ‚Recht muß doch Recht bleiben‘ und ‚Ich hab’ unrecht!‘“

Der „Erbförſter“ (1849) iſt das charakteriſtiſche Drama Ludwigs, wie „Judith“ das typiſche Drama Hebbels, und bezeichnend iſt auch, daß dieſes im Anfang, jenes auf dem Höhepunkt der Entwickelung des Autors ſteht. Alle Vorzüge ſeiner Begabung treten hier impoſant hervor: die Deutlichkeit, mit der die Hauptfiguren geſchaut, die unerſchöpfliche Phantaſie, mit der die Reden und Situationen ausgeſchmückt ſind; aber auch ſeine Schwäche: die Willenloſigkeit, mit der er ſich ſozuſagen der Willkür ſeiner Geſtalten hingiebt, die Überladung mit kleinen Zügen, der gewaltſame Schluß. Wenn man den „Erbförſter“ vielfach als ein dramatiſches Meiſterwerk bezeichnet, ſo kann ich ſo wenig beiſtimmen, wie wenn Hettner es als das elendeſte aller Schickſalsdramen anſah. Es iſt ein Stück wie Ludwigs Leben: reich, voller gelungener Momente, überall von ernſtem Streben erfüllt, aber doch nicht zu der Höhe gedeihend, die ſolchen Anlagen beſchieden ſchien.

Ludwig hat in ſeinen Shakeſpeareſtudien wiederholt Äußerungen gethan, die prophetiſch auf Ibſen deuten. „Die günſtigſte Handlung iſt ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen u. ſ. w. ſcharf kontraſtierter Perſonen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichſt engen Raum zuſammengedrängt ſind . . . Ein gutes Stück iſt eigentlich nichts als eine Kataſtrophe und ihre ſorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen.“ In der That hätte ſeine natürliche Technik ihn auf die „Expoſitionsſtücke“ von der Art der „Nora“ hindrängen

müſſen, „wo vor den Beginn der eigentlichen ſichtbaren Handlung, die aber dann meiſt bloß in Geſprächen oder Beſprechungen der Lage beſteht, ſchon ein großer Teil der Verwickelung fällt“. Denn er ſah ja die Figuren ſchon mitten im Abrollen der Entwickelung vor ſich; ja er glaubte ſogar theoretiſch die Forderung ausſprechen zu dürfen, daß auf der Bühne (und noch mehr im Roman) die Entwickelungen der Charaktere bloß ein allmähliches Enthüllen deſſen, was in den Menſchen iſt, nicht eine Umgeſtaltung bringen ſollten. So wurde er dazu geführt, mit den Geſtalten ähnlich zu experimentieren wie Ibſen. Dieſer hat faſt ſo ausführlich wie Ludwig bezeugt, wie ihm die Figuren aufgehen, wie er dann ſich gleichſam mit ihnen zuſammen einſperrt, ſie Wochen, Monate verfolgt, bis er ſie genau kennt — „glauben Sie“, hat er einmal geſagt, „es iſt keine Kleinigkeit, ſo acht Kerls immer im Auge zu behalten“. Nun ward aber Ludwigs bewegliche Phantaſie und Lebensfreude Urſache, daß er ſich ſelten auf jene „nicht zu große Anzahl von Perſonen“ beſchränkte, ward die Schnelligkeit ſeiner ausmalenden Traumkraft Urſache, daß er die ſtändige Beobachtung der einzelnen Geſtalten verlor. Darunter litt nicht bloß die Überſichtlichkeit der Handlung, ſondern ihre ganze Führung. Er mußte mit einem Machtwort die unabläſſig ſich fortrollende Offenbarung der Hauptcharaktere beenden — ſtatt eines organiſchen Schluſſes ſchrieb er einen mechaniſchen, er, der das Mechaniſche ſo haßte. Jener böſe „heimliche Grund“ iſt eine Unheilsſtelle wie das Erbgewölbe in den „Rechten des Herzens“; daß der Förſter ſeine Tochter erſchießt, iſt und bleibt ein gräßlicher Zufall, ſchlimmer als die Tötung der Leonore im „Fiesco“. Mit der „Hauptgebärde“ des Erbförſters haben dieſe traurigen Koincidenzen nichts zu thun. „Ich habe unrecht“, das mußte ſein Schlußwort ſein — unrecht im Kampf gegen die nun einmal vorhandenen Geſetze und Verhältniſſe. Er mochte in jäh auflodernder Wut auf ſeinen Freund und Herrn ſchießen, um den geliebten Wald zu ſchützen; er konnte den Buchjäger niederſchießen, den elenden Feind ſeines Hauſes; aber Mißverſtändnis und Zufall durften ihn nicht zum Mörder ſeiner Tochter machen. Alles iſt ſo vortrefflich angelegt: zwei Freunde, beide gute und brave Menſchen, aber von entgegengeſetzten Richtungen, die in Hader geraten: der Inſtinkt des Naturmenſchen gegen die Berechnung des trotzig auf das Geſchriebene pochenden Kaufmanns, als ſymboliſches Kampfobjekt der Wald, ein Stück freier Natur, an deſſen Einfangen zu

persönlichem Besitz das Volk (nach Jacob Grimms Zeugnis) sich nie ganz hat gewöhnen können. Alles konnte sich in großartigem Zuge abspielen, wie in Kleists „Michael Kohlhaas", mit dessen Helden man den Erbförster oft verglichen hat. Da kamen dem Dichter Bedenken, er wollte die Stimmung in das „Furchtbar-Erhabene" steigern, wollte einen Schluß, der den Zuschauer (fast wie in Ibsens „Wildente") in Ungewißheit läßt, ob Marie als Opfer des Zufalls oder der eigenen Absicht falle — und betrog sich gerade dadurch um die höchste Wirkung. So glänzend einzelne Gesprächsstücke, so vortrefflich die Zeichnung des alten Buchhalters ist — im ganzen muß man das Trauerspiel doch in jene in unserer Litteratur nur zu lange Reihe von Dramen stellen, in denen eine prachtvolle, rund und lebendig dastehende Hauptfigur eine mißlungene Handlung decken muß — keine unrühmliche Gesellschaft immerhin, denn in diese Reihe gehört „Kabale und Liebe" so gut wie „College Crampton".

Starke Einwirkung des zunehmenden Studiums zeigt schon das nächste Werk, das letzte Drama, das Ludwig vollendete: „Die Makkabäer" (1851—1852). Liebende Kenner Ludwigs, wie Adolf Stern und August Sauer, feiern es als sein unvergänglichstes Meisterwerk. Ich fürchte, die Zukunft wird ihnen nicht ganz recht geben. Auch dies Werk ward nicht, was es werden konnte. Wirksame Motive schießen in der üppigen Saat der wechselnden Entwürfe reich auf, nehmen eins dem anderen Luft und Boden, ersticken sich. Schließlich ist nicht eins zur vollen Entfaltung gelangt. Mächtig war die Hauptfigur erschaut, der große und in seiner Größe so schlichte Judah, der den Löwen wie einen Hund erwürgt und (wie Gottfried von Bouillon) nicht König sein will, nur Diener des Herrn. Aber ihm gelingt es doch nicht, den verblendeten Fanatismus zu besiegen, mit dem das Volk am Sabbath sich abschlachten läßt; und schließlich ist nicht er der Sieger, sondern die stolze Mutter, Lea, das riesige Weib, das den Himmel niederbetet. Ganz gegen Ludwigs Absicht ist am Ende der Stolz, ja der Hochmut siegreich und vermag, was Judahs edler Demut nicht gelang. Die wilde Großartigkeit Leas drückt auch auf die sanfte Güte Naemis, die nach einem älteren Entwurf fast an die erste Stelle treten sollte; so rührend auch ihre kindlich reine Freude beim Anblick Judahs spricht:

Daß ich dich wieder habe, lieber Herr! —

ſie verliert ſich doch zuletzt in der Fülle der Perſonen. Lea wieder ſchadet die nicht genügend motivierte Vorliebe für den eiteln, unſicheren Eleaſar; trotz allen Traumdeutungen — wieder ein Motiv aus dem Bezirk der Schickſalsdramen! — müßte dies ſtolze Heldenweib nur für Judah Blicke haben. Schließlich geht aber, was das Schlimmſte iſt, das ſogar verloren, was der Geſchichte der Makkabäer ihren eigentlichen poetiſchen Wert giebt: der ſiegreiche Kampf eines Volkes um ſeinen Glauben. Statt eines geſchloſſenen Volkes, dem ein paar Abtrünnige nur größere Einheit geben würden, ſehen wir im dritten Akt drei gleich ſtarke Volkshaufen, von denen einer für Abfall und Unterwerfung ſpricht. Wie hätte Schiller den „Tell“ zerſtört, wenn er etwa die Männer von Unterwalden für Gehorſam gegen Öſterreich hätte ſtimmen laſſen! Die Lebensfülle der Thüringer Figuren im „Erbförſter“ lobte Ludwig ſelbſt, zu ſehr vielleicht; hier ſind die Geſtalten vielleicht noch wahrer, aber der Naturalismus, der den wahren Heros der Makkabäerfabel, das Volk, in widerſtreitende Individuen auflöſt, war hier noch weniger als dort am Platz.

Groß genug iſt das Drama dennoch in der Anlage wie in der Ausführung einzelner Charaktere, um reicheren Erfolg zu verdienen. Der zweite Akt iſt wohl Ludwigs größte dramatiſche Leiſtung, und ſelbſt der etwas melodramatiſche Ausgang dieſes wie des fünften Aufzugs läßt ſich aus dem geſteigerten Ton der erregten Handlung rechtfertigen. Aber wir begreifen gerade hier, wie Ludwig ins Stocken geriet, ſich, wie der Adept an ſeine Retorten, an die Shakeſpeareheſte feſtbannte — und zu viel lernte, um je wieder, in vierzehn arbeitreichen Jahren, ein Drama zu vollenden!

Otto Ludwigs Shakeſpeareſtudium hat gewiſſe Punkte in der Technik des größten aller Dramatiker glänzend aufgehellt; im ganzen bleibt ſeine Darſtellung einſeitig. Sowohl in der Auswahl der ausgebeuteten Stücke wie der beleuchteten Seiten läßt der geniale Grübler ſich mehr von ſeinem Bedürfnis leiten, als von dem Streben nach vollkommenem wiſſenſchaftlichen Durcharbeiten des Stoffes. Was Ludwig giebt, iſt weniger eine Schilderung von Shakeſpeares Dramaturgie, als eine Verkündigung derjenigen Ibſens und ſeiner Schule. Hier viel mehr als in den Dramen des großen Briten findet ſich das breit realiſtiſche, bewußt um die Hauptlinie ſich herumſchlängelnde Geſpräch, hier die indirekte Charakteriſtik in ſtrengſter Durchführung, hier die ſorgfältige Nüancierung des Grund-

tons, der Scenenſtimmungen, der Einzelreden. Aber eben darin ſehe ich vor allem die Bedeutung der dramaturgiſchen Studien Ludwigs. Deutlicher als ein anderer erkannte er, was nötig ſei, damit das deutſche Drama aus dem Fahrwaſſer der Epigonen herauskomme — frei von der hohlen Deklamation der Schillerianer, von den lebloſen Tendenzpuppen der Jungdeutſchen, von der hölzernen Bretterwelt der „bühnengemäßen“ Maſſenfabrikanten. Was er ſuchte, legte er in Shakeſpeare. Freilich blieb auch das ihm nicht verborgen, was Leſſing ſchon ausgeſprochen hatte, daß ein nationales Theater im großen Stil nationales Selbſtgefühl, größere Lebensführung verlange.

Von ſeinen Lehren haben Wenige Vorteil gezogen. Als nach ſeinem Tode ſein Freund Heydrich die „Shakeſpeareſtudien“ in nicht muſtergültiger, aber verdienſtvoller Weiſe veröffentlichte, hörte man nur eins heraus: die Oppoſition gegen Schiller. Der „Realiſt“ wurde von den „Idealiſten“ bekämpft, die oft freilich ungerechten Angriffe des Shakeſpeareverehrers als ein Sakrileg ausgelegt, während man ganz andere Angriffe gegen Goethe ſchmunzelnd ertragen hatte. Was in Ludwigs Theorie vor allem wichtig und fruchtbar war, kam nicht zur Geltung. Guſtav Freytag hat vielen jüngeren Talenten als Führer gedient, Hermann Hettner hat auf Ibſen wirken dürfen — ich wüßte nicht, wer als Schüler Otto Ludwigs zu nennen wäre.

Ihm ſelbſt aber zerſtörte das Programm die Ausführung. Balzac ſchildert einmal (im „Chef-d'œuvre inconnu“) einen alten Maler, der ein wunderbares Gemälde durch endloſe Übermalung, ausgetüftelte Verbeſſerungen, kleine Effekte, Lichter zuletzt in ein unverſtändliches Chaos verwandelt; nur ein Fuß, mit wunderbarer Kraft gemalt, ſieht als Zeugnis der alten Begabung aus dem Netz der Skizzen hervor. So ging es Ludwig. Meiſterhaft hat Erich Schmidt den „Scherbenberg“ ſeiner Entwürfe geſchildert, dieſe von immer neuen Verbeſſerungen, Zweifeln, Änderungen, Verweiſungen bis zum Rand bedeckten Blätter voller Zurufe an ſich ſelbſt: „ſchlank! geradlinig! konkreter! alles viel kürzer! kompakter! einfachſt! gedrängteſt!“ „Einem ‚Alſo‘ tritt raſch ein ‚Oder ſo?‘ auf die Ferſen, und ein ‚Ganz anders!‘ zerreißt im nächſten Heft, oft auf demſelben Blatte den bisherigen pragmatiſchen Nexus.“ Er bildet ſich ſeine eigene Terminologie für die „Auslebe-, Puffer-, Zuſtands-, Handlungs-, Spielſcenen“; er deutet Charaktere mit Tierbildern an,

zeichnet, analyſiert, verwirft. Der ſonſt ſich der Überfülle der Geſichte kaum erwehren konnte, ſucht jetzt Jahre lang angeſtrengt nach einem paſſenden Stoff und gelangt dazu, wie ſein Antipode Hebbel den der Mariamne, ſo ſeinerſeits den der Maria Stuart und Darnleys als den „einzigen, den allein noch nicht behandelten tragiſchen Stoff“ zu proklamieren. Er gab uns keine „Genoveva“ als Gegenſtück zu Hebbels, keinen „Falieri“ als Pendant zu Byrons, keinen „Wallenſtein“ (1861—65 geplant) als Überbietung von Schillers Werk. „Was ſind Hoffnungen, was ſind Entwürfe!“

Nur ein Werk war dieſer Periode noch gegönnt. Der prächtige Roman „Zwiſchen Himmel und Erde“ (1856) iſt ſein reifſtes und wohl trotz „Erbförſter“ und „Makkabäern“ ſein größtes Werk. Es ſind wieder Charaktere aus jener Sphäre, die ihm vertraut war wie keine andere und wie keinem anderen: aus dem Kleinſtadtleben Thüringens. Aber von dieſem Boden erhebt ſich hier ein Konflikt von tragiſcher Größe. Die engbegrenzte „Reſpektabilität“ des kleinſtädtiſchen Patriziers bildet die Atmoſphäre der ganzen Handlung. Der alte Dachdeckermeiſter Nettenmaier iſt in dieſer Luft alt und grau geworden, ein raſtloſer Arbeiter, eiferſüchtig auf ſeine Ehre, ſein Anſehen, den Ruf ſeines Geſchäfts. Erblindet erträgt er es nicht, ſein Anſehen verringert zu wiſſen; er will immer noch als der Leiter des Geſchäfts gelten, das in Wirklichkeit längſt ſein Sohn Apollonius führt. In den beiden Söhnen zeigen ſich zwei Seiten ſeines Weſens. Apollonius erbt die ſtrenge Ehrenfeſtigkeit, den moraliſchen Reinlichkeitsfanatismus, der aber in dem „Federchenſucher“ zur Hypochondrie ausartet; Fritz erbt das gefährliche Spiel, tüchtig zu ſcheinen, wenn längſt die Kraft geſchwunden iſt, „jovial“ den guten Geſellſchafter und lieben Kerl zu kopieren, während ſeine Augen Gut und Böſe, Recht und Unrecht längſt zu unterſcheiden verlernt haben. Ihm iſt Chriſtiane zugefallen, die von Apollonius geliebt wird und ſeine Neigung erwidert. Fritz, der ſein Anſehen, ſeine Beliebtheit, ſeine Stellung mehr und mehr weichen und von dem Bruder erobert ſieht, klammert ſich mit wilder Eiferſucht an dieſen letzten Beſitz, den er vor ihm voraus hat. Sein Wutausbruch tötet das kranke Kind; ſein aus Eiferſucht und Neid erwachſender Haß würde den Bruder töten, wenn dieſen nicht im letzten Augenblick der Entſchluß verzweifelter Notwehr rettete. Von neuem ſchwebt nun Apollonius zwiſchen Himmel und Erde, wie bei

dem grandios geschilderten Moment, da er das Kirchdach neu deckt: der Himmel ist dicht über ihm, Christiane und das Glück könnten ihm gehören, nachdem Fritz in sein Verhängnis gestürzt ist. Aber seine Hypochondrie sieht einen Verrat an der Ehre des Hauses, an dem rührend unbedingten Vertrauen des verwitweten Weibes schon in einem zu warmen Händedruck. Als Bruder und Schwester leben sie zusammen, erziehen Fritzens Söhne wie gemeinsame Kinder und erbauen sich in Andenken und guten Thaten einen eigenen Himmel dicht über der Erde . . .

Die deutsche Litteratur hat nicht viel, was diesem Werk an die Seite zu stellen wäre. Wunderbar ist die Beherrschung der Sprache. Ludwig war kein Lyriker; aber hier, auf dem Höhepunkt der Handlung, erreicht er hinreißende lyrische Kraft: „Wie Orgelmusik", schrieb Paul Heyse, „in welche sich vom Chor herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden." Jene Scene, in der Apollonius die glücklich erregte, schwärmende, lachende, weinende Christiane in seinen Armen findet, oder die, in der der Vater an dem ungeratenen Sohne das Gericht vollziehen will, stehen der berühmten Dachdeckerscene an Kraft und Kunstvollendung kaum nach. Meisterhaft ist die Handlung geführt: oft hat man es mit Recht bewundert, wie „der pedantisch-ängstliche Apollonius vor dem Schlafengehen das Licht emporhebt, um zu sehen, ob er beim Putzen nicht ein Fünkchen habe wegspritzen lassen, und damit den Lichtschein durch eine Spalte in die Scheune wirft, in der sein Bruder das Seil durchschneidet, um ihm dadurch den Tod zu bereiten". Vor allem aber: die unablässige Schulung an Shakespeare, die dem Dramatiker verhängnisvoll ward, ist merkwürdigerweise dem Epiker zum Segen gediehen. Hier hat er die Überfülle kleiner individueller Einzelzüge abgeschnitten, die die „Heiterethei" überzog; hier hat er es aufgegeben, für jede sprechende Figur gleichsam das Gesicht in andere Falten zu legen und den Sprechton mimisch nachzuahmen. Ruhig, ernst schreitet die Erzählung fort, von kleinen Aufhaltspunkten wirkungsvoll unterbrochen: „Diese vier Menschen, in all ihrer Verschiedenheit in einen Lebensknoten verknüpft, den eine Schuld verzehrt! Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Hause mit den grünen Läden?"

Auch diesem Werk ist die Lesewelt noch nicht ganz und die

Kritik nur zum Teil gerecht geworden. Zu ausschließlich hat man die Kleinmalerei bewundert, die Schilderung von Handwerk und Handwerkszeug, wie die der feinsten Seelenregungen; wie geschlossen, wie ganz aus einem Guß sich dies Wunderwerk inmitten der zerfließenden oder zusammengestopften Romanproduktion Deutschlands ausnimmt, das haben wenige gewürdigt. Der Erfolg war groß, aber er blieb äußerlich; zu einer vollen Anerkennung der ganzen Dichterpersönlichkeit arbeiteten sich die wenigsten durch. Wäre das aber selbst der Fall gewesen — es hätte Ludwig schwerlich gerettet. Zu leidenschaftlich hatte er sich auf die dramatische Thätigkeit geworfen: die epische Arbeit war ihm nur störende Unterbrechung seiner dramaturgischen Alchemie. Hier noch einmal ein großer Erfolg — vielleicht hätte dann sich sein Leben nicht so rasch und in gewissem Sinne doch unfruchtbar verzehrt. So blieb er im Unsicheren. Es fehlte dem bescheidenen Mann nicht an Selbstbewußtsein; die paar ernst Strebenden in einer Zeit voll Halbheiten hat er immer für seinesgleichen gehalten: Auerbach, Freytag, Gottfried Keller, auch trotz aller Antipathie Hebbel; für die litterarischen Fabrikarbeiter hat er immer nur Verachtung gehabt. Aber es fehlte ihm der Mut, sein Streben als solches gelten zu lassen; zu ängstlich prüfte er die Resultate, verglich er seine Arbeit mit der der Größten. Und so reicht keine seiner Schöpfungen an das Vermächtnis heran, das er mit seiner Persönlichkeit uns hinterließ. Reiner hat kein Künstler seinen Idealen gelebt, ehrlicher kein Dichter sein ästhetisches Ziel allein verfolgt; achtloser ist niemand an den Verlockungen des Tages und aller Tage vorbeigeschritten. Idealismus im höchsten Sinne — das ist der „Generalnenner" dieses Realisten.

Als ein Opfer des Suchens ist er gestorben. Und doch — in der dogmatischen Sicherheit, mit der Ludwig das Evangelium Shakespeares predigt, verleugnet sich nicht die Verwandtschaft mit jenen „Unfehlbaren" von 1813, mit Hebbel, mit Richard Wagner, mit den „Titanen" der vierziger Jahre — mit der „Unbedingtheit" endlich, in der die poetische Kraft wie die politische Schwäche der Revolutionsdichter von 1848 wurzelte!

Ferdinand Freiligrath (1810—1876) ist hier an erster Stelle zu nennen, nicht bloß, weil er der bedeutendste Dichter der ganzen, großen Gruppe ist, sondern vor allem deshalb, weil die Entwickelung dieser Richtung sich in ihm mit erstaunlicher Deutlich-

keit abgespielt hat. Wiederholt mußten wir auf ihn schon Bezug nehmen; so jung ist er aufgetreten, so mächtig war sein Erfolg, daß Dichter wie der knorrige Friedrich Wilhelm Weber, der doch nur drei Jahre jünger war als sein westfälischer Landsmann, ganz in Abhängigkeit von ihm gerieten. Die Gedichte seiner ersten Periode, der Periode des „Löwenritts", haben noch Jahrzehnte lang die Produktion schwächerer Nachahmer beherrscht; seit Heine hat kein Lyriker stärkere litterarische Wirkung ausgeübt, und auch nachher haben selbst Geibel und Storm diesen Einfluß kaum erreicht. Und dennoch ist der echte Freiligrath nicht der Dichter des „Löwenritts", nicht der viel nachgeahmte und gern parodierte Meister der bunten Reime, nicht der Virtuos der exotischen Genrebilder. Der Revolutionsdichter ist es. In den politischen Liedern steht Freiligrath am höchsten; hier hat er erreicht, was er sonst nur suchte, und was er nach kurzer Blüte wieder verlor. Hierher gehört er, zu den Revolutionsdichtern — so gewiß wie Theodor Körner trotz seinen Lustspielen und seinen geistlichen Gedichten nur unter die Sänger der Freiheitskriege einzureihen ist.

Ferdinand Freiligrath ist (17. Juni 1810) in Detmold geboren, aus guter bürgerlicher Familie, deren feste Lebensgewohnheiten ihn später über Wasser hielten, als so viele seiner Genossen untergingen. Wie Brentano und Ludwig machte er eine lange Lehrzeit als Kaufmann durch, ohne Schaden an seiner dichterischen Seele zu leiden; nur wurde seine Sehnsucht nach poetischen Gegenständen dadurch ins Ungemessene gesteigert. Ein lebhafter Lern- und Lesedrang fand in einer behaglichen Freude an Geselligkeit und Kneiperei ein heilsames Gegengewicht. Freiligrath ist immer ein guter Kamerad gewesen, ein gemütvoller, warmer Freund und treuer Genosse, dem niemand feind sein konnte; als Gottfried Keller zuletzt fast ganz den Glauben an die Dichter verloren hatte, war sein prächtiger Freiligrath der einzige, an den er nicht ohne strahlendes Behagen denken konnte. Der herzliche Ton seiner Briefe trug vielleicht auch ein wenig zu der Herzlichkeit bei, mit der Chamisso seinen ersten dichterischen Veröffentlichungen entgegenkam; aber allgemeiner Beifall lohnte dies Entgegenkommen. Der große Cotta selbst forderte den blutjungen Poeten auf, eine Sammlung seiner „Gedichte" zu veranstalten, und als diese (1838) erschien, war Freiligraths Ruf für immer begründet. Der junge Dichter mit den Schwärmeraugen, mit dem Husarenbart à la Lenau und dem

Schnürrock in Chamiſſos Art, dem die frühere „Knechtſchaft am Kaufmannsladen“ noch ein beſonderes Intereſſe gab, ward von allen Seiten angejubelt und angefeiert. Er ſchien die Verkörperung des „Dichters“, wie ihn ſich unter dem Einfluß der Romantiker das Publikum vorſtellte: eine romantiſche Perſönlichkeit, die alles in Gold verwandelte, was ſie berührte. Clemens Brentano ſelbſt, der ſich um neuere Poeſie kaum noch kümmerte, ſchrieb ihm (1840) einen geiſtſprudelnden Brief, in dem er ihn zu ſeiner gottbegnadeten Dichtung beglückwünſchte: ſie ſei weit tiefer und reizender, als was Byron je vorgebracht habe, die „Sandlieder“ allein machten ihren Dichter unſterblich.

Leſen wir heute dieſe Gedichte, ſo werden wir manchmal Mühe haben, dieſen ungeheueren Erfolg zu verſtehen; und in der That ſind neuere Richter ſo weit gegangen, ihrem Verfaſſer den Namen eines Dichters überhaupt abzuſprechen. Sehr mit Unrecht gewiß; aber wie ſich unſere Anſchauung von einem „echten Poeten“ in ſechzig Jahren geändert hat, läßt ſich doch gerade an dieſen Leiſtungen aus Freiligraths erſter Periode lernen. Uns iſt der Dichter vor allem ein Mann, der die Wirklichkeit erfaßt. Wie er es thun ſoll, ob im Sinne der Naturaliſten, der Symboliſten oder wie ſonſt, darüber herrſcht Streit; nicht darüber, daß er es ſoll. Freiligrath aber gehört damals noch zu den Dichtern, die die Poeſie außerhalb der Wirklichkeit ſuchen. Und gerade deshalb preiſt ihn Brentano: er gehöre nicht zu denen, die mit ihren eigenen Schmerzen „krebſen“ wie der Bauer mit der Leiche ſeiner Frau; es ſei treulos, eitel, buhleriſch, ſeine eigenen Erlebniſſe vor der Welt zu proſtituieren! Wie die Romantik ſelbſt, ſucht in der That auch der junge Freiligrath die „Wahrheit“ der Poeſie lediglich in ihrer inneren Einheit, nicht in irgend welchem Erlebnis. Wahr, erlebt iſt nur die Grundſtimmung: die Sehnſucht nach Poeſie. Er will heraus aus der öden grauen Wirklichkeit; und inſofern konnte er ſpäter mit Recht ſagen: „Meine erſte Phaſe, die Wüſten- und Löwenpoeſie, war im Grunde auch revolutionär; es war die allerentſchiedenſte Oppoſition gegen die zahme Dichtung, wie gegen die zahme Societät.“

Zuerſt (bis 1832) hilft er ſich, indem er ſich künſtlich in ein poetiſches Milieu verſetzt. Er träumt ſich in zeitlich oder räumlich entfernte Sphären, er arrangiert maleriſche Gruppenbilder („Heiligenſchrein, Vogel und Wandersmann“) oder dichtet die entfernteſten

„Milieus“ in gewaltsame Nähe („Amphitrite“, „Die Auswanderer“). Es sind lyrische Experimente, wie Otto Ludwigs Dichtungen dramatische Experimente sind; es sind Versuche, Wirklichkeiten herzuzaubern. In der „Amphitrite“ dichtet er den indischen Mai auf das deutsche Schiff, und in den „Auswanderern“ denkt er sich die Schwarzwälder Trinkkrüge in der Hand des Tscherokesen. Das entsprach jenem Geschmack der Zeit, die sich an der breiten bunten Fülle der Wirklichkeit freute, entsprach auch dem kosmopolitischen Zug, der immer noch die Deutschen beherrschte; aber es trug zugleich ein gefährliches Moment der Unwahrheit in sich. Ein Fortschritt war es schon, daß er (seit 1832) wenigstens im wirklichen Leben Fälle aufsucht, in denen solche malerischen, historischen oder noch lieber ethnologischen Antithesen Realität haben: den schlittschuhlaufenden oder auf dem deutschen Jahrmarkt die Pauke schlagenden Neger, die Griechin auf der Messe, die Roßschweife des Paschas vom heimischen Eilwagen aus gesehen. Immer ist noch das gefährliche „Suchen nach Poesie“ vorhanden, aber es gilt doch nicht mehr, was Byron von den allerersten Poesien hätte sagen können: „I hate all poetry that is mere fiction.“

Wie sehr Freiligrath hier noch im Bann der Romantik steht, das zeigt sich schon in seiner (freilich nie ganz überwundenen) Neigung, Dichter und Dichtung selbst zum Gegenstand der Poesie zu machen. Und bezeichnend ist es nun, wie er überall in seiner ersten Periode die Poesie poetisch machen will. Er taucht seine Hand in die Flut, um sein Lied zu färben, oder er muß mit dem eigenen Herzblut sich „seinen Liederpurpur färben“. Der Dichter ist ihm eine romantische Figur, mit dem Kainsstempel gezeichnet, von dem Nero „Poesie“ gemartert. Sogar das Publikum wird malerisch verkleidet: er denkt sich unter den Nomaden im Bann von Mekkas Thoren. Aber Hebbel hatte nicht unrecht, wenn er gerade damals (1840) meinte, es sei ein schlimmes Zeichen, wenn die lyrische Poesie sich selbst besingt, wenn sie über die Würde des Sängertums in Verzückung gerate. „Kann denn der Dichter die Harfe rühren, so lange er anbetend vor ihr auf den Knieen liegt?“ Sicherlich, über dieser Anbetung des abstrakten Dichtertums haben die Romantiker die volle Frucht ihrer Begabung zu ernten versäumt und verlernt.

Dann aber: Freiligrath ist hier noch ganz von fremden Mustern abhängig. Gerade weil ihm die Bedeutung des poetischen

Erlebniſſes noch nicht aufgegangen war, geriet er in Gefahr, nur zu „überſetzen“, nur zu verſifizieren, wie es Platen ſo oft gegangen war. Als Ganzes ſind die Gedichte kaum etwas anderes als eine Überſetzung von Victor Hugos „Orientales“, die eben (1828) erſchienen und mit dem größten Jubel aufgenommen waren. Der franzöſiſche Dichter hatte ſich gegen Bedenken über das phantaſtiſche Kolorit ſeiner orientaliſchen Balladen verteidigt. „Wer hat dem Autor die Idee geben können, ſich einen ganzen Band lang im Orient zu ergehen? was bedeutet dies überflüſſige Buch voll bloßer Poeſie, das mitten in die ernſten Beſchäftigungen des Publikums hineinfliegt?“ Dieſer Verteidigung bedurfte der deutſche Dichter nicht, für den der „Weſtöſtliche Divan“ mit ſeinem ſtarken Gefolge ſprach. Er mochte ruhig Victor Hugos Eigenart übernehmen: die Erneuerung des Alexandriners, die geſuchten Bilder, die auffallenden Reime, die kraſſen Scenen — es ward als „Lokalkolorit“ empfunden und mit Dank aufgenommen. Denn die Menge lechzte nach Poeſie, nach bewegtem Leben, nach Buntheit. Es iſt daher beſonders bezeichnend für Freiligrath, wie er es liebt, überall Buntheit zu erzielen. Kontraſte werden fortwährend geſucht und gehäuft. Kulturkontraſte: dem Beduinen in der Wüſte wird die gedruckte Zeitung gezeigt; der ungläubig gewordene Dichter betrachtet ſeine Kinderbibel. Geräuſchkontraſte: im Wirtshaus Sprachenlärm; im Biwak miſcht ſich der Ton des Chorals mit dem Geſchrei der Spieler, auf der Meſſe wirbeln alle Inſtrumente durcheinander. Am liebſten aber — und das vor allem iſt charakteriſtiſch — Farbenkontraſte, oft mit aufdringlicher Deutlichkeit. Der ſchwarze Arm iſt goldumreift. Der Mohr fällt; ſein Blut wird „des Schwarzen Scharlachgabe“ genannt.

Wie weht zur grünen Erde
Dein Schleier weiß und lang!

Im gelben Sandmeer glänzt ihr Raſen,
Gleichwie inmitten von Topaſen
Ein grüner, funkelnder Smaragd.

Wo dieſe Farbenkontraſte nicht anzubringen ſind, wird wenigſtens die einzelne Farbe ſtark aufgetragen, am liebſten eine ſolche, die auch in der Malerei leicht exotiſchen Effekten dient. Braun, gelb und rot ſind die Lieblingsfarben des jungen Freiligrath, die er nicht müde wird in den Vers zu bringen:

Und der braune Sand, der wirbelnd ſich erhebt in dunkeln Maſſen,
Wandelt ſich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel faſſen.

Eine Streu von Blättern, gelber
Als Gold, ruht im Gemach.

Er ſpricht von „der Wüſte loderndem Gelb“, er widmet (in dem Gedicht „An das Meer“) dem Purpurrot einen ganzen Geſang. Dieſe Farbe herrſcht vor allen, und alle Vergleiche werden angewandt, um ſie zu heben: Purpur, Scharlach, Blut, Flamme. Neben dieſer arabiſchen Trikolore braun-gelb-rot bevorzugt der farbenfrohe Dichter noch die Extreme ſchwarz und weiß; dagegen treten die deutſchen Lieblingsfarben ganz zurück: grün, das alte Epitheton für Wald und Wieſe, wird nur nebenbei anteilslos verwandt; und blau, die Leibfarbe der älteren deutſchen Romantik, fehlt gerade in der erſten Periode faſt ganz. Das ſind Dinge, die unwichtig ſcheinen und es auch an ſich ſind; aber wie Leitmuſcheln zeigen ſie die Richtung des Geiſtes an. Oppoſition liegt in all dem, Oppoſition gegen das farbloſe Heim und ſein ſtilles Leben, Sehnſucht nach vollen, ſtarken Farben. War es doch dieſelbe Zeit, in der die Malerei den gleichen Drang fühlte, in der die belgiſchen Hiſtorienmaler dem matten akademiſchen Ton die blendenden Farben gegenüberſtellten, mit denen dann 1841 Gallait und de Bièfve Europa eroberten.

Gewiß, Freiligrath gab dem Bedürfnis der Zeit Ausdruck. Und dennoch — der Weg war gefährlich. Ein Kenner wie Heine hörte in den tönenden Reimen die Barbarei beſtändiger Janitſcharenmuſik:

Prächtig, noch in Trümmern hehr,
Mit Moskee und Marmorbade,
Wie ein Märchenpalaſt der
Sultanin Scheherezade,

Schriften über dem Portal,
Steht die Mohrenburg Alhambra.
In dem Kloſter Eskurial
Blitzt Demant und duftet Ambra.

Dieſe Manier war zu lernen, und Freiligrath hat ſie in den „Orientales“ gelernt:

Cadix a les palmiers; Murcie a les oranges;
Jaën, son palais goth aux tourelles étranges;
Agreda, son couvent bâti par saint Edmond . . .

Schwerer war es, ſie zu verlernen, was in der That dem franzöſiſchen Meiſter nie geglückt iſt. Aber in ſeinem Schüler regen ſich Bedenken. Wiederholt mahnt er ſich ſelbſt oder läßt ſich mahnen, über Wüſte und Ocean nicht Sommer und Lenz der Heimat zu vergeſſen:

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen:
Die eigne Luſt, das eigne Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Es bedurfte nur eines Anſtoßes, und der „ausgewanderte Dichter" kehrt aus den erträumten Palmen heim zu den Eichen der Heimat.

Er war inzwiſchen nach Barmen, dann (auf alten Romantikerboden) nach Unkel am Rhein übergeſiedelt, hatte einer trefflichen Tochter Weimars, die als Kind mit Goethes Enkeln ſpielte, ſeine einzigen beiden Liebesgedichte vorgeſungen und zog (1841) mit der Gattin nach Darmſtadt. Alexander von Humboldt, dem dieſe „Palmen- und Löwenpoeſie" beſonders gefallen mußte — wie lebhaft hat er Bernardin de St. Pierre geprieſen! —, hatte ihm eine Penſion von Friedrich Wilhelm IV. vermittelt. Er konnte ein epikureiſcher Poet werden, der wie Heinrich Stieglitz „Bilder des Orients" entwarf (wenn auch etwas realiſtiſcher und viel poetiſcher), und der ſo die Brücke zur Wirklichkeit verlor.

Aber ſchon in der erſten Sammlung hatte er gerufen:

Jedwede Zeit hat ihre Wehen;
Ein junges Deutſchland wird erſtehn.
Unhemmbar iſt des Geiſtes Wehen,
Und vorwärts kann die Zeit nur gehn.

Perſönliche Einflüſſe wie der Hoffmanns von Fallersleben kamen hinzu — und eines Tages, wie Freiligrath mit einem Citat aus ſeinem lieben Chamiſſo ſagte, öffnete er die Augen über ſich und fand ſich im Lager der liberalen Politiker.

Das Jahr 1841 iſt das Geburtsjahr der revolutionären Lyrik. Zweierlei traf in dieſem Jahr zuſammen, um „die Lawine ins Rollen" zu bringen. 1840 dichtete Nikolaus Becker (1809—1845), der Enkel des letzten Bürgermeiſters der freien Reichsſtadt Köln, gegen Alphonſe de Lamartine (1790—1869) ſein „Rheinlied":

Sie ſollen ihn nicht haben,
Den freien deutſchen Rhein!

Der kleine Gerichtsſchreiber ward dadurch auf einen Schlag ein berühmter Mann; aus einer unbedeutenden Zeitung ging das Lied im Einzeldrucke, in der Sammlung ſeiner wertloſen Gedichte (1841), vor allem aber durch den Geſang der Liedertafeln und Geſangvereine in zahlloſen Kompoſitionen in allgemeinen Beſitz über. Es iſt kein ſeltener Fall, daß gerade „Nationalhymnen“ oder politiſche Lieder von durchſchlagender Bedeutung Sängern angehören, die ſonſt ganz vergeſſen ſind. So ſteht es mit Rouget de l'Isle (1760—1836), dem Verfaſſer der Marſeillaiſe, ſo bei uns mit Auguſt Daniel v. Binzer (1793—1868) aus Kiel, der bei der Auflöſung der Burſchenſchaft (1819) das wunderſchöne Lied „Wir hatten gebauet ein ſtattliches Haus“ dichtete und deshalb mit Recht zu den politiſchen Dichtern gezählt wird, ſo mit Matthäus Friedrich Chemnitz (1815—1870) aus dem holſteiniſchen Barmſtedt, dem Dichter von „Schleswig Holſtein meerumſchlungen“; ſo vor allem auch mit Max Schneckenburger (1819—1849) aus Thalheim bei Tuttlingen in Württemberg, der freilich den weltgeſchichtlichen Erfolg ſeiner „Wacht am Rhein“ (November 1840) nicht erleben ſollte: das viel trivialere Gedicht Beckers ließ kein anderes patriotiſches Rheinlied in den Tagen jenes „Franzoſenſchreckens“, der erſten nationalen Empörung gegen fremden Übermut ſeit den Freiheitskriegen, aufkommen. Auch Schneckenburger war kein großer Dichter; aber in Tagen, da die nationale Empfindung hoch aufkocht, vermag gerade ein einfacheres, rein mitſchwingendes Gemüt kräftig wiederzugeben, was alle bedrängt, wie an der Bahre eines erſchlagenen Häuptlings einſt der erſte beſte aus der Trauerverſammlung hervorſprang und als Vorſänger für den verwaiſten Stamm klagte. Dies Los alſo war Nikolaus Becker zugefallen; und nun ereignete ſich etwas Entſcheidendes. Bis dahin hatten (wie Robert Prutz ausführt) die Äſthetiker und die Regierenden gleich entſchieden gegen das „politiſche Lied“ Stellung genommen; jene verſchmähten die Ausmünzung der verachteten Tagesfragen, dieſe fürchteten ſie. Jetzt regnete es von den Fürſten Ehrenbecher und Anerkennungen für den patriotiſchen Dichter; jetzt konnten die Kunſtrichter ſich dem ungeheuren Erfolg dieſer politiſchen Dichtung nicht länger verſchließen. „Jetzt wurde die politiſche Poeſie eine Profeſſion, ein Tagesgeſchäft“, ſchrieb ſchon 1843 Hermann Marggraff, als er eine Sammlung politiſcher Gedichte herausgab.

Der zweite Umſtand, der das Jahr 1841 zum Geburtsjahr

der Revolutionslyrik machte, war ein Gedicht Freiligraths und ſeine Folgen. Aus ſeiner Sympathie mit jeder Tapferkeit heraus hatte er (November 1841) ſein Gedicht „Aus Spanien“ geſchrieben, das die Hinrichtung eines beliebigen ſpaniſchen Parteigängers beſang. Ausdrücklich verwahrte er ſich dagegen, hiermit für deſſen Anhänger Partei ergriffen zu haben:

Die ihr gehört — frei hab' ich ſie verkündigt!
Ob jedem recht: — ſchiert ein Poet ſich drum?
Seit Priams Tagen, weiß er, wird geſündigt
In Ilium und außer Ilium!
Er beugt ſein Knie dem Helden Bonaparte,
Und hört mit Zürnen d'Enghiens Todesſchrei:
Der Dichter ſteht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei!

Darauf antwortete Georg Herwegh ſofort in gleicher Tonart mit einer feurigen Apotheoſe der „Partei“:

Partei! Partei! Wer ſollte ſie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war?
Wie mag ein Dichter ſolch ein Wort verſemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?

Der Kampf war eröffnet. Gegen Herwegh ſchrieb der junge Emanuel Geibel ein geharniſchtes Lied, auf das Herwegh mit einer bitterböſen, aber witzigen Parodie „Duett der Penſionierten“ gegen Freiligrath und Geibel antwortete (nachdem er zuerſt erklärt hatte, Geibels Lied ſei zu ſchön, um dagegen zu ſchreiben); gegen Herwegh ſchrieb weiterhin (1843) auch Freiligrath ſelbſt ein ſpöttiſches Gedicht „Ein Brief“, auf das wieder Ludwig Wihl (1807—1882) mit bitterem Hohn antwortete. Kurz, man war mitten im Kampf, im politiſchen ſowohl wie im äſthetiſchen. Selbſt Anhänger der alten Schule wie Geibel hatten die Sprache der revolutionären Lyriker aufgenommen. Bald gab es keinen Dichter mehr in Deutſchland, der ſich an dieſen Kämpfen nicht irgendwie beteiligt hätte.

Der mächtige Anſtoß dieſes Jahres führte auch Freiligrath von der Romantik zur Tagespoeſie. 1842 ſagt er jener auf in dem Gedicht: „Ein Flecken am Rheine“:

Dein Reich iſt aus! Ja, ich verhehl' es nicht.
Ein andrer Geiſt regiert die Welt als deiner.
Wir fühlen's alle, wie er Bahn ſich bricht,
Er pulſt im Leben, lodert im Gedicht,
Er ſtrebt, er ringt — ſo ſtrebte vor ihm keiner.

Man kann in der That sagen, daß von diesem Augenblick an die alte Romantik durch die neue Kampfdichtung überwunden war. Unmittelbar vorher (1839) hatte Arnold Ruge in den Halleschen Jahrbüchern ein kräftiges Manifest gegen die Romantiker erlassen, und noch in demselben Jahre behauptete, wie Jacob Minor anführt, die Leipziger Allgemeine Zeitung, Tiecks „Genoveva" und „Phantasus" hätten in Vergessenheit sinken müssen samt allem, was die romantische Schule geschaffen, von dem Augenblicke an, da die erste vaterländische Poesie in Willibald Alexis' „Cabanis" aufgetaucht sei. Das schoß über das Ziel hinaus; aber ganz richtig war die Empfindung, daß die patriotische Kampfdichtung der in ihren Anfängen ja auch deutschtümlichen, nun aber längst exklusiv-aristokratisch gewordenen Romantik das Grab graben würde. Und in dem Augenblick, in dem der damals populärste Jünger der Romantik ihr Lebewohl sagte, war ihr Schicksal besiegelt.

Die steigende Erregung des Tages brachte ihm nun entgegen, was er bisher gesucht hatte: das Gefühl pathetischer Erhebung, die Übereinstimmung mit einer heldenmütigen Kampfbereitschaft. Der große Moment war da; man brauchte ihn nicht fürder unter Löwen und Tigern zu suchen.

Wo Freiligrath seinen Platz nehmen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Rasch gab (1844) der Ehrenmann die königliche Pension auf und warf „in die Stickluft dieser Tage" sein „Glaubensbekenntnis" (1846). Eine neue Periode begann. Und wieder hatte er erst zu suchen, bis er den Stoff der Gegenwart resolut ergreifen lernte. Diese Sammlung poetisiert immer noch mit bewußter Absicht, wendet allzu gern ausgeführte Gleichnisse und historische Anekdoten an. Die Menschheit ist ein Baum; Deutschland ist Hamlet. Oder Louis Ferdinands Zopf, Georg Wilhelms Fensterkreuz werden aufgegriffen und geistreiche Betrachtungen angeknüpft. Mit dem Kunstmittel der Anaphora reizt und steigert sich der Dichter gewaltsam:

Laß ab, laß ab — o zieh nicht fort!
Laß ab — es fleht, es hebt die Hände!
Laß ab — daß neuer Kindermord
Des Hauses alten Ruhm nicht schände.

Die Technik des Refrains, dem alten Gegner Herwegh abgelernt, bringt in diese Dichtungen noch etwas Rhetorisches. Dann aber kommt die Revolution und erweckt alle Instinkte des Helden-

muts, der Leidenſchaftlichkeit, der Kraft in ihm. Nun erſcheinen (1849 und 1850) zwei Hefte „Neuere politiſche und ſociale Gedichte“, die, rein dichteriſch genommen, unzweifelhaft den Höhepunkt ſeiner künſtleriſchen Leiſtung bezeichnen. Man kann den Ton bedauern, man kann die Tendenz verwerfen; aber dem mächtigen Eindrucke, den „Die Toten an die Lebenden“ oder „Berlin“ mit ihrem wilden Pathos, mit ihrer vor Entrüſtung zitternden Stimme, mit ihren donnernden Schlußworten machen, kann man ſich noch heut nicht entziehen. Statt der geſuchten Effekte knapper, greller Ausdruck (nur die Liebhaberei für pathetiſch verwandte Wortſpiele hat Freiligrath ſich ſelbſt hier nicht ganz abgewöhnen können). Der Orienttraum iſt verflogen; der Dichter ſteht unter den Seinen auf der Barrikade, und Schuß auf Schuß flammt auf und trifft.

Freiligrath, der nach dem „Glaubensbekenntnis“ in Belgien, der Schweiz, in England eine feſte Stellung im Leben geſucht hatte, war 1848 nach Düſſeldorf zurückgekehrt und redigierte dann in Köln mit Karl Marx die „Neue Rheiniſche Zeitung“. Eine erſte Anklage — wegen jenes Gedichtes: „Die Toten an die Lebenden“ —, die der berühmte Kunſthiſtoriker Karl Schnaaſe (1798—1875) als Staatsanwalt zu leiten hatte, führte zur Freiſprechung; dann aber, als die Revolution völlig unterlag, mußte auch Freiligrath ins Exil. In London hat er dann (ſeit 1851) in kaufmänniſcher Thätigkeit ſeine Maxime erfüllt:

Laſſe nur den Alltag nicht
Deine Dichtung dir verſchütten!
Sei, der zwiefach reiſig ſteht
Auf der friſch erkämpften Grenze:
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze!

Doch ſind die Gedichte dieſer dritten Periode kaum auf der Höhe der erſten. Es ſind Gelegenheitsgedichte im engen Sinne, Gratulationen, Weihelieder, Denkreden in poetiſcher Form, die mehr den prächtigen Menſchen mit ſeinem gutherzigen Humor, mit ſeiner Freude am Loben und Feiern, mit ſeiner in lebenslanger Arbeit erworbenen feſten Heiterkeit als den Dichter in beſtem Licht zeigen. Ohne äußeren Anlaß vermochte er nicht mehr zu dichten; die aber an ihn herantraten, waren zumeiſt geringfügig. Als endlich wieder ein großer Moment kam, 1870, da ſtimmte auch er freudig und helltönig in den Ruf des Volkes ein, und freudig begrüßte die Nation

ſein „Hurra, Germania“ und die „Trompete von Gravelotte“, obwohl doch namentlich das erſte, im Kriegsjahre ſehr populäre Lied außer einer kräftigen Perſonifikation der zu Arbeit und Kampf gerüſteten Germania faſt nur Deklamation bringt. Aber man freute ſich, den Lieblingsdichter nicht wie Herwegh in giftiger Verdroſſenheit abſeits ſtehen zu ſehen; wie bei Leſſing und Schiller und Uhland hat die Liebe zu dem Menſchen die Popularität des Dichters getragen. War es nicht eine ſchöne Entwickelung, die den Mann, der einſt die Dichtung auf eine höhere Warte als auf die Zinne der Partei geſtellt hatte, der dann leidenſchaftlich die Fahne einer Partei ergriffen hatte, zum Schluß einmünden ließ in den Strom allgemeiner nationaler Begeiſterung? War es nicht ſchön, daß der, der ſich einſt in den fernſten Orient geträumt hatte, der dann in der Verbannung ſeinem Vaterland nie untreu geworden war, nun (1868) nach Deutſchland zurückkehren durfte und, von ſeinem Volk geliebt und durch einen Ehrenſold geehrt, hier am 18. März 1876 in Cannſtatt ſtarb?

Freiligraths Entwickelung gewinnt typiſche Geltung, wenn man ſie mit der von Zeitgenoſſen wie Gottfried Keller und Emanuel Geibel vergleicht. Der Dichter kehrt in ſeine wahre Heimat zurück, dorthin, wo die ſtarken Wurzeln ſeiner Kraft ſind. Er ſchließt ſich an das nationale Leben an; er erkennt die poetiſche Bedeutung der einſt alltäglich geſcholtenen Wirklichkeit:

Dieſes auch iſt Poeſie,
Denn es iſt das Menſchenleben!

Und ſo hat den Dichter des unmöglichen „Löwenritts“ oder der ſentimentalen „Rache der Blumen“ die Forderung des Tages erobert; der Romantiker iſt Dichter der Wirklichkeit geworden und ein Zeuge für ihr Recht. Was ihm einſt den allgemeinſten Beifall geſichert hat, iſt verblaßt; ſeinen ſtarken Parteigedichten ſchadet noch die politiſche Stellung, die vor wenigen Jahren leider ſogar einen preußiſchen Kriegsminiſter zur Verunglimpfung dieſes tapferen Mannes und glühenden Patrioten veranlaßte; ſeine Entwickelung können wir heute ſchon alle als ſeine größte That preiſen und feſthalten.

Durch alle Perioden ſeiner Dichterthätigkeit erſtreckt ſich eine eifrige und ungemein glückliche Überſetzerarbeit. Sein Talent, ſich in eine fremde poetiſche Stimmung zu verſetzen, kam dieſen von ihm mit beſonderer Liebe gepflegten Arbeiten zu gute; und wandte

er ſich kongenialen Naturen wie Victor Hugo oder Robert Burns zu, ſo entſtanden vollends Meiſterwerke. Es iſt aber vielleicht noch erſtaunlicher, wie der lebhafte, kriegeriſche Mann die Beſchaulichkeit Tennyſons und der Dichter der engliſchen Seeſchule, die lehrhafte Ruhe Longfellows oder die Galanterie des Renaiſſancepoeten Spenſer nachbildete. So ſtellte er ſich ein kleines Muſeum zuſammen, in dem jedes Stück fehlerlos war und, trotz der ſicheren Anpaſſung an fremde Eigenart, ein kräftiger Grundton alles verband. Die großen Überſetzungskünſtler der nächſten Zeit, Geibel, Pfau, Heyſe, haben ihre Abgüſſe oft zu ſorgfältig poliert; nur Wilhelm Hertz und Otto Gildemeiſter haben es in gleich hohem Grade verſtanden, treu und ſelbſtändig zugleich zu ſein. Eine Berührung mit der Überſetzungsfreude der Romantik iſt auch hier, wie in der Übung ſeltener Maße in der eigenen Dichtung, nicht zu verkennen.

Aus der Romantik heraus kam auch Friedrich von Sallet (1812—1843, aus Neiße) zur revolutionären Poeſie. Aber wenn Freiligrath durch und durch „Maler" iſt, iſt Sallet vor allem „Denker". Wie Freiligrath dem Bild zuſtrebt, ſo geht Sallet auf Abſtraktionen aus — ſo ſehr er auch gegen blaſſen Doktrinarismus eiferte: „Leben! leben! das iſt die Hauptſache, das macht den Kerl!" Gerade der Gegenſatz gegen die bisherige Erziehung und Geiſtesart trieb dieſen edeln und frommen Propheten in die Empörung und ließ ihn ſeiner Entrüſtung über die „echtdeutſche Wohlerzogenheit und Loyalität", die die „feige Übergabe ſtarker Feſtungen bei Annäherung eines einzigen Trompeters" zeitigte, harten Ausdruck geben:

Wir wollen uns, echtdeutſch, begeiſtern
Für unſern angeſtammten Herrn . .
Wir wollen auch echtdeutſch erzittern
Vor jedem Polizei-Gendarm,
Echtdeutſch uns krümmen vor den Rittern
Und vor dem Bureaukratenſchwarm.

Heilung der tiefen Geſunkenheit des Volksgeiſtes erhoffte der Schüler Hegels von einer neuen Phaſe der Weltreligion. In dieſer Meinung ſchrieb er ſein berühmtes „Laienevangelium" (1842). In ſchweren, monotonen Strophen predigt er die Befreiung des Diesſeits von der Verfemung durch heuchleriſche Pfaffen, die Heiligung des Lebens durch den chriſtlichen Geiſt. Und kühn legt er, wie vor ihm der Franzoſe La Mennais, die Worte der Bibel im Sinne ſeines fortgeſchrittenen Liberalismus aus.

In ſchroffem Gegenſatz zu dem tiefernſten Grübler mit dem Chriſtuskopf ſteht ein anderer Revolutionsdichter. Aber wie Freiligrath auch ſchon in ſeiner romantiſchen Periode, ſo gehört Franz Dingelſtedt (1814—1881) auch noch in ſeiner „Hofratszeit“ zu den Poeten dieſer Gruppe. Die „Lieder eines kosmopolitiſchen Nachtwächters“ (1842) wirken durch bitteren Hohn; aber dieſe Ironie entſprang der gleichen Verzweiflung über den geſunkenen Nationalgeiſt wie das Pathos Sallets:

Ringsum ſaß noch ein ſterbliches Geſchlecht,
Saß unſer Volk, das uns geſtreng verfemte,
Ein Volk, dem alles ſchlecht und alles recht,
Das, ſelber lahm, auch ſeine Dichter lähmte . . .

Und da die Entwickelung nicht dazu angethan war, ihn zu bekehren, ſo blieb der vornehme Hofrat und „Tyrannenvorleſer“ in Stuttgart (1843) und der Theaterintendant von München (1851—1857), Weimar (1857—1867) und Wien (1867—1881) derſelbe Satiriker und Ironiker, der der arme Schullehrer und Zeitungskorreſpondent geweſen war. Eine geheime Oppoſition gegen alles, was ſich als „heilig“ und „ernſt“ gab, ſpielte in ſeinen blaſierten „Gedichten“ (1845), wie in ſeinen Künſtlerromanen („Die Amazone“ 1868) und Lebenserinnerungen („Münchener Bilderbogen“ 1879) immer mit; nur wo es ſich um Fragen der Kunſttechnik handelte, verſtand der Spötter keinen Spott. Deshalb konnte nicht nur Heine, ſein Lehrmeiſter, ſondern ſelbſt Hebbel den feſten Kern des viel geſcholtenen „Renegaten“ verteidigen.

Den Eindruck zweifelhafter Echtheit hat man auch bei Gottfried Kinkel (1815—1882), dem ſeine Beteiligung am badiſchen Aufſtand, ſeine Verurteilung und die häßliche „Begnadigung“ zu Zuchthausſtrafe (ſtatt zu Feſtung), ſowie endlich die Befreiung durch Karl Schurz eine unverdiente Popularität einbrachten. Als Poet ſteht er der romantiſch-ſentimentalen Richtung der Geibel, Strachwitz, Redwitz merkwürdig nahe („Otto der Schütz“ 1846) und zeigt jedenfalls weniger Eigenart als ſeine treffliche Gattin Johanna Kinkel (1810—1858). Durch alle Bedrängnis wahrte ſich die tapfere Frau ihre politiſchen wie ihre muſikaliſchen Ideale und ſetzte ſich in dem autobiographiſchen Roman „Hans Ibeles in London“ (1860), der das Leben und Treiben der Emigranten in London anſchaulich ſchildert, ein ergreifendes Denkmal. Gleiche Feſtigkeit und gleiche Liebenswürdigkeit zeichnet ihre Freundin aus, die noch

jetzt rüſtige Veteranin des revolutionären Idealismus, Malvida von Meyſenbug (geb. 1816 in Kaſſel als Tochter eines Hofmarſchalls), deren anſchauliche „Memoiren einer Idealiſtin“ (1876) zu den wertvollſten Dokumenten über jene merkwürdige Zeit zu rechnen ſind.

Viel von dem Gemachten, Theatraliſchen, das Kinkel anhaftete und das ſelbſt Freiligrath erſt abwerfen mußte, liegt auf Karl Beck (1817—1879), dem „ungariſchen Naturkind“. Die Zeit liebte etwas Dekoration. Nicht nur Guſtav Kühne, der den ungariſchen Juden unter ſeinen beſonderen Schutz genommen und ihn auch zum Chriſtentum übergeführt hatte, erklärte in jungdeutſcher Galarede, daß Beck „ſein horchendes Ohr an das große Weltherz der Börneſchen Gedanken gelehnt“ habe — nein, ſogar Brentano beſtaunt in jenem Brief an Freiligrath das große Talent des fahrenden Poeten. Uns ſcheint nur aus den keck hingeworfenen Bildern aus der Heimat („Janko, der ungariſche Roßhirt“ 1841) wirkliches Talent hervorzuleuchten. Die „Lieder vom armen Mann“ (1846) machten Effekt durch die neue Richtung, die ſie der bis dahin einſeitig politiſierenden Revolutionslyrik mit dem Hinweis auf ſociales Elend gaben; aber originelles Gepräge tragen auch hier nur Genrebilder wie der realiſtiſche Versroman „Auch eine Dorfgeſchichte“ oder das viel citierte Gedicht „Knecht und Magd“.

Wer ſpricht heute noch von Kinkel oder Beck? Und wie ſtark iſt auch der Stern des mächtigſten Triumphators der Revolutionspoeſie erblaßt! Ja, bei ihm wie bei Freiligrath hat die politiſche Stimmung der Gegenwart gerade den bedeutendſten Dichtungen auch die Anerkennung entzogen, die ſie wirklich verdienen.

Wenn Freiligrath den Idealismus der Revolution am ſchönſten verkörpert, ſo zeigen ſich in Georg Herwegh (1817—1875) die ſchwachen Seiten vereinigt, die ſie ſcheitern ließen. In ſeinen Gedichten wie in den Zeitungen und Reden jener Tage herrſchen die Phraſe und die doktrinäre Engherzigkeit; die Unfähigkeit zum Lernen, zur Entwickelung teilte er nur mit zu vielen Parteigenoſſen; der Egoismus freilich, der brutale Epikureismus, die cyniſche Weltverachtung, die ihn beherrſchten, ſind unter den Führern des deutſchen Radikalismus wohl nie wieder in ſo verletzender Stärke aufgetreten. Und dennoch iſt Herwegh, freilich nur auf kurz, der Mann der Zeit geweſen. Was alle dachten, das fing er auf, verdichtete es in einem glücklichen Refrain, und ließ kunſtvoll geformte Strophen wie

eine Volksmenge auf der Straße immer wieder in den einen Ruf einstimmen: „Wir haben lang genug geliebt und wollen endlich hassen!“ oder: „Der Freiheit eine Gasse!“ oder: „Ich hab's gewagt!“ Herwegh ist ein Rhetor, gewiß; aber er ist der größte Rhetor, den die deutsche Litteraturgeschichte kennt, fähig wie kein zweiter, dem Volke das Wort vom Munde zu nehmen und in wirksamster Form wiederzugeben.

Herwegh ist (31. Mai 1817) als Sohn armer Eltern in Stuttgart geboren. In der Luft, die die württembergische Verfassungsfrage erfüllte, wuchs er auf: unter der Übereilung des aufgeklärten Despotismus, unter dem Trotz der altliberalen Stände, unter dem Eigensinn beider Parteien that hier zum erstenmal in Deutschland sich zwischen Standesgenossen, Freunden, Verwandten eine politische Kluft auf, so jäh, daß sie den socialen Frieden gefährdete. Demokraten und Regierungsmänner saßen im „Museum“, der großen bürgerlichen Vereinigung, und in den Wirtshäusern, in denen der süddeutsche Bürger sein Abendweinchen nimmt, an getrennten Tischen; gehässige Naturen, wie der (noch liberale) Wolfgang Menzel, schürten das Feuer durch persönliche Verdächtigungen. Dabei hatte Stuttgart das Gefühl, im Mittelpunkte der deutschen, ja der europäischen Aufmerksamkeit zu stehen. Nicht ganz mit Unrecht; und es steht uns nicht zu, über den ersten großen Prinzipienkampf, der auf deutschem Gebiet über politische Fragen ausgefochten ward, vom Standpunkte unserer Realpolitik höhnisch die Achseln zu zucken. Sallet hat damals im Zorn gerufen, wenn alles „Phrase“ heißen solle, das man nicht mit Händen packen und befühlen könne, dann sei am Ende die größte „Redensart“ — der liebe Gott. Wohin die Gleichgültigkeit gegen alle politischen Prinzipienfragen führt, das hatte sich ja deutlich genug an der Geschwindigkeit gezeigt, mit der sich etwa Unterthanen des Königs Jérome von Westfalen in die Treue gegen ihren neu angestammten Landesherrn eingewöhnten. Wertvoller war selbst die eigensinnigste, beschränkteste, unfruchtbarste Treue gegen „das alte gute Recht“. Aber für ein Kind von rascher Begabung und frühreifer Eitelkeit war das ein böses Klima. Daß Herwegh weder bei dem theologischen, noch bei dem juristischen Studium aushielt, machen freilich die engen, fast klösterlichen Verhältnisse des alten Württemberg doppelt begreiflich; hatten sie doch auch Vischer und Strauß zur Opposition erzogen. Er dichtete — alle Schwaben dichten. Wie

Freiligrath ſich an Victor Hugo geübt hatte, ſo warf Herwegh ſich (1839—40) auf eine Überſetzung des Alphonſe de Lamartine (1790—1869), jenes glänzenden Rhetors, deſſen „Geſchichte der Girondins“ (1847) nach Droyſens Wort durch ihr falſches Pathos alle Redner von 1848 verdorben hat. Daneben recenſierte er eifrig, freilich ſchon hier mehr Politiker als Verehrer der reinen Kunſt, Vorfechter einer neuen demokratiſchen Litteratur, die von der Julirevolution (1830) datieren ſollte, und deren Ausgangspunkte für Deutſchland er in Börnes Reiſe nach Frankreich, Heines Reiſebildern und der Oppoſition gegen Goethe ſah. In Goethe befehdete er, wie das kritiſche Orakel Stuttgarts, Wolfgang Menzel, das Haupt der rein äſthetiſchen Weltanſchauung, der Schule des „l'art pour l'art“, die an den Bedürfniſſen des Volkes kalt vorübergeht; wie er ſpäter ſpöttiſch dem Volke zurief:

Du haſt ja den Schiller und Goethe —
Schlafe, was willſt du mehr?

Weil er aber ein wirkliches Talent war, verhalf ihm ſelbſt dieſe einſeitige Stellung zu manchem treffenden Urteil; die Thatenluſt des angeblich nur „verträumten“ Hölderlin, den warmherzigen Liberalismus des vermeintlichen „Ariſtokraten“ Platen hatte er faſt wieder zu entdecken. Zu beiden zog es ihn: die weiche, melodiſche Sehnſucht Hölderlins klingt aus den wenigen, aber ſehr ſchönen Elegien Herweghs, den Gedichten, in denen er einer zarten Stimmung nachgab („Ich möchte hingehn wie das Abendrot“); Platen mit ſeiner ſtrengen Kunſt hat ihn vor der bequemen Schloddrigkeit der Nachfolger Hoffmanns von Fallersleben und vor der proſaiſchen Härte Gutzkows oder Sallets bewahrt.

Konflikte mit der Regierung, aus ſeiner Abneigung gegen den Militärdienſt und ſeiner Heftigkeit erwachſen, trieben ihn (1839) nach Zürich. Er ward der Sturmvogel, der die ſpätere Emigration der Richard Wagner und ſo vieler anderer ankündigte; andere Geſinnungsgenoſſen waren freilich ſchon aus den Demagogenjahren her dort verſammelt. Sie ermutigten ihn zu einer Sammlung ſeiner Gedichte, und ſo erſchienen (1841) die „Gedichte eines Lebendigen“, ſchon im Titel gegen den „Verſtorbenen“, gegen den Fürſten Pückler als typiſchen Vertreter der geiſtesjunkerlichen, ariſtokratiſch-blaſierten „Litteratur der beſſeren Stände“ gerichtet. Der Erfolg blieb hinter dem nicht zurück, den drei Jahre früher Freiligrath errungen hatte. Das Jahrzehnt iſt eben das der großen lyriſchen Triumphe:

Anaſtaſius Grün, Lenau, Freiligrath, Hoffmann v. Fallersleben, Herwegh treten ſich 1831—1841 auf die Ferſen, während freilich Annette von Droſte und Mörike nicht durchdrangen, weil dem einen die Tendenz fehlte und die der andern antimodern war.

Herwegh hatte die Kunſt verſtanden, dem Gefühl, das überall ſich regte, eine künſtleriſch abgerundete Form zu geben; — vertieft, individualiſiert, mit neuem Leben gefüllt hat er es nirgends. Aber er war der Mund des Volkes nur deſto mehr geworden, je weniger er ſich innerlich irgend über den Durchſchnitt erhob. Man nehme nur ſeinen „Aufruf“! Inmitten der allgemeinen Stimmung gegen die Kirche tritt Herwegh gleichſam auf einen Baumſtumpf, auf irgend eine natürliche Tribüne und verdichtet jenes allgemeine Gefühl in den Kampfruf: „Reißt die Kreuze aus der Erden!“ Das Gefühl wird an einer ſymboliſchen Handlung verdeutlicht, die Zuhörer haben, indem ſie es hören, faſt die Empfindung, wirklich zu handeln, etwas zu leiſten, die Kreuze herauszureißen. Nun läßt er ſeine Blicke umherſchweifen, als hätte jeder ringsum ein herausgeriſſenes Kruzifix in der Hand — was ſoll nun damit geſchehen? Schwerter ſollen die eiſernen Kreuze werden und ſo eine neue Heiligkeit im heiligen Kampfe gewinnen. Wie aufregend, aufreizend wirkt dieſer Aufruf! Oder das Lied vom Haſſe, das in raſcher Folge alles zuſammenſchiebt, was ſich über das Thema dieſer Verspredigt „Heiliger wird unſer Haß als unſre Liebe werden“ ſagen läßt! Gewiß, ſeine Gedanken ſind ſpärlich, und die Technik iſt dem großen Chanſonnier Béranger abgelernt, die Reime haben von Freiligrath profitiert:

Im Fleiſch der Menſchheit ward zum Pfahl
Die Wiege des Rienzi Cola,
Seit Luthern traf des Bannes Strahl
Und ſeit loyal dort nur Loyola . . .

Und dennoch iſt etwas Neues, etwas Originelles in dieſer Art. Alle frühere politiſche Lyrik verkündete Geſinnungen — dieſe fordert zur That auf. Es iſt die eigentliche Agitationspoeſie, weil immer eine greifbare Handlung (mag ſie auch nur ſymboliſcher Natur ſein) vorgezeichnet wird. „Reißt die Kreuze aus der Erden!“ — „Stoßt an! ſtoßt an! Der Rhein — und wär's nur um den Wein! — der Rhein ſoll deutſch verbleiben“!

Wie man geſagt hat, mit Beaumarchais' „Figaro“ ſei die

Revolution von 1789 ſchon im Gang geweſen, ſo kann man ſagen, mit den „Gedichten eines Lebendigen“ hat ſich ſchon die von 1848 in Bewegung geſetzt.

Dazu dies naive Talent, ſich als den typiſchen Freiheitsdichter zu ſtiliſieren! Johannes Scherr beſuchte ihn (1843) in Emmishofen bei Konſtanz; da „trug er Haupthaar und Bart, beide von glänzender Schwärze, ſo lang wie ſie eben wuchſen, und die meiſte Zeit umſchlotterten ſeine feine, ſchmächtige Geſtalt die Fragmente eines Schlafrocks; auf ſeinem Kopfe trotzte beim Ausgehen eine Jakobinermütze, unter welcher die ſchönſten Männeraugen hervorfunkelten, die ich je geſehen“. Das iſt der ganze Herwegh: zu Hauſe im Schlafrock — draußen die Jakobinermütze auf dem Kopf.

Mit Überzeugung verherrlichte er in ſich ſelbſt den Mann der Poeſie; und alle Welt, befangen von jenem abſtrakten Kultus der Poeſie, den wir bei dem jungen Freiligrath wie bei der ganzen Romantik trafen, jubelt ihrem Vorbild zu. Durch ganz Deutſchland geht (Herbſt 1842) ſein Triumphzug: Fackelzüge, Lorbeerkränze, Feſtmahle. Der König von Preußen giebt ihm im November 1842 jene Audienz, die Heine zu einer ſeiner witzigſten Satiren begeiſtert hat. Der König verſtand den Dichter nur zu gut; ſie hätten wirklich miteinander gehen können. Die unklare Begeiſterung, die eigenſinnige Selbſtverblendung, die Freude am Schlagwort und an der tönenden Phraſe — der König hätte das alles dem Dichter nicht vorwerfen dürfen. „Ich liebe eine geſinnungsvolle Oppoſition“. „Ich wünſche Ihnen einen Tag von Damaskus — und Sie werden Großes wirken!“ Es kam anders. Herwegh, übermütig geworden und dabei durch Polizeichikanen gereizt, ſchrieb (19. Dez. 1842) einen Brief an den König, der bald veröffentlicht wurde:

Du ſchreibſt dem eigenen Ruhme,
Weh! den Uriasbrief!

rief Freiligrath. Er wurde ausgewieſen, ſeine Schriften in Preußen verboten. Von neuem kehrte er nach der Schweiz zurück. Er ließ (1844) den zweiten Band der „Gedichte eines Lebendigen“ erſcheinen — eine ſchöne Elegie („Heimweh“: „Mich friert, mich friert! ich möcht' zu Hauſe ſein!“), eine witzige Doppelparodie Geibels und Freiligraths (in Duettform, wie A. W. Schlegel einſt Voß, Matthiſſon und Schmidt von Werneuchen ein Terzett hatte ſingen laſſen), eine große Zahl von Xenien, zum Teil ſehr witzig, zum

Teil faſt leer, wie das bei Epigrammenhäufung ſo leicht geſchieht. Seine Blüte war vorbei. Doch dem künſtleriſchen Sinken ſollte noch Schlimmeres folgen. An der Spitze deutſcher Arbeiter zog er in den badiſchen Aufſtand, und ſeine Schar unterlag (27. April 1848) bei Niederdoſſenbach dem württembergiſchen Militär. Erfindung iſt es, daß er ſich unter dem Spritzleder eines Wagens verſteckt habe — Thatſache, daß er noch während des Gefechts entfloh, um dem allerdings ſonſt ſicheren Tode zu entgehen. Damit war ſein „totaler Ruin in der öffentlichen Meinung" entſchieden, wie ihm Karl Vogt beſcheinigte. Man erkannte, wie viel mehr Bramarbas dieſer „thatendurſtige" Agitator war als Held; ein Boulanger, kein Napoleon. Zu der maßloſen Verbitterung, der er ſich nun im Exil, erſt in Paris, dann in Zürich, ſchließlich wieder in Deutſchland, (in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo er 7. April 1875 ſtarb), mit einem gewiſſen grimmigen Behagen ergab, hat gewiß eine verborgene Reue und heimliche Beſchämung mitgewirkt. Äußerlich freilich hielt er ſich „aufrechter als je". Wie der Hjalmar der „Wildente" lebte er, von ſeiner tapferen Frau und ſeinen Kindern als Heros bewundert, ein thatenloſes Leben und gab ſich jener Form des Epikureismus mit jener Energie hin, wie ſie faſt nur die Autodidakten des Lebensgenuſſes beſitzen. Raſch ging ihm auch jede Eigenart des Tons verloren, und in den letzten fünfundzwanzig Jahren hat er nur noch Heines Zeitſatire, meiſt mit wenig Glück nachgeahmt. Nur die „Arbeitermarſeillaiſe" glückte ihm noch und manches in einer neuen Shakeſpeare-Überſetzung. Daß dieſer Hjalmar einmal ein Dichter geweſen ſei, merkte man ſonſt den innerlich und äußerlich ganz niedrig ſtehenden Schimpfverſen nicht an, mit denen er bisweilen noch ſeine Gegner bewarf:

Selbſt der große Bettelpreuße,
Bluntſchli, euer Matador,
Kratzte ſich, als hab' er Läuſe,
Hinter ſeinem Staatsmannsohr.

Anfangs hatte er noch auf ein „großes Opus" hingewinkt, für das er „ein tüchtiges poetiſches Kapital" zuſammenbringen wollte. Nach der Revolution gab er alle Pläne auf. Eitel und hartherzig lebte er nur noch ſeinem Ruhm und ſeinem Wohlbefinden. Seinen Beifall konnte das neue Reich ſo freudig entbehren wie den ſeiner einſtigen Todfeinde. Er hatte ſich ſelbſt abgethan. Und doch — leſen wir die beſten Stücke der erſten Sammlung, ſo zuckt

unwillkürlich auch uns noch die Hand. Sie ſind lebenskräftig geblieben, weil ſie bei aller Flachheit wahr geweſen ſind, aus einem wirklichen Gefühl gedichtet, ehrlich, ſogar naiv. Er hätte der Theodor Körner der Revolution werden können; mit einem langen Leben voll bitterer Einſamkeit hat er es gebüßt, daß er einſtmals dem Tode entwich.

An dieſe charakteriſtiſchen Figuren reihen ſich zahlreiche kleinere Genoſſen. Da iſt der produktive Robert Prutz (1816—1872), ein trefflicher überzeugungstreuer Mann mit einem leichtflüſſigen Talent, der in ſeinen Liedern Hoffmann von Fallersleben, in ſeiner zum Teil glänzenden ariſtophaniſchen Komödie „Die politiſche Wochenſtube“ (1843) Platen folgte; der gemütvolle Ludwig Seeger (1810—1864), dem am beſten die ſymboliſche Ausdeutung kräftig gezeichneter großer Naturbilder gelang; ein Nachzügler der eigentlichen Revolutionslyriker, der kunſtgewandte Ludwig Pfau (1821—1894) aus Heilbronn, ein Meiſter der Ballade, ein origineller Kritiker, ein unvergleichlicher Überſetzer. Ihm gelang es, die deutſche Litteratur mit einem fremden Werk wahrhaft zu bereichern: er verdeutſchte den „Onkel Benjamin“ des liebenswürdigen, tapferen und guten franzöſiſchen Schulmeiſters Claude Tillier (1801—1844) ſo glänzend (1865), daß dieſer ebenſo gemütvolle als geſinnungsvolle humoriſtiſche Roman in Deutſchland berühmter und bekannter ward als in ſeiner Heimat.

Alles machte politiſche Gedichte. Der Freiherr von Helfert, der bekannte öſterreichiſche Staatsmann und Hiſtoriker, hat den „Wiener Parnaß im Jahre 1848“ genau beſchrieben: für jeden Tag ſind zahlreiche Lieder, gereimte Satiren, Aufrufe in Verſen geſammelt, jedes Gedicht ruft Entgegnungen oder Beifallsbezeugungen hervor. Über 2000 Nummern ſind für ein Jahr und einen Ort belegt! So war es über ganz Deutſchland. Unüberſichtlich wurde der Chorus der politiſchen Lyriker. Man konnte gar nicht widerſtehen; man mußte ſich beteiligen. Da war der junge Rudolf Gottſchall (geb. 1823) aus Breslau; er war dazu beſtimmt, in kühler, kluger Anwendung einer ſorgfältig ſtudierten Poetik Gedichte, Romane („Im Banne des ſchwarzen Adlers“ 1876, „Das goldene Kalb“ 1880), Trauerſpiele in unüberſehbarer Fülle aus ſeiner Hand hervorgehen zu laſſen, hiſtoriſche und zeitgemäße; vor allem aber war es ſein Beruf, als geſchickter Schachkünſtler elegant geſchnitzte Luſtſpielfiguren auf dem Brett hin- und herzuſchieben („Pitt und Fox“

1865) und daneben umfangreiche litterarhiſtoriſche und äſthetiſche Werke („Die deutſche Nationallitteratur in der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ 1855, „Poetik“ 1858) mit einer erſtaunlichen Fülle charakteriſtiſcher Epitheta auszuſtatten. Damals aber (1848) ſchrieb auch Rudolf Gottſchall blutige „Barrikadenlieder“. Friedrich Hebbel verfaßte politiſche Gedichte und Otto Ludwig und Gottfried Keller und alle Welt.

Gern wählte daneben die Satire, wie in den aufgeregten Kämpfen der Reformationszeit, proſaiſche Form. Deshalb lagert ſich breit um die poetiſche Lyrik jener Tage eine umfangreiche Pamphletlitteratur. Wir nehmen das Wort hier im allgemeinſten Sinne: neben ſehr böſen, perſönlichen „Pamphleten“ ſtehen ſehr ernſte und bedeutſame Flugſchriften. Wir erinnern nur an die berühmten beiden Staatsſchriften von Johann Jacoby (1805—1877), dem „Königsberger Jakobiner“ („Vier Fragen“ 1841) und Heinrich Simon aus Breslau (1805—1860), dem bewunderten Vetter der Fanny Lewald („Annehmen oder Ablehnen?“ 1847). Scharf und klar geſchrieben, ſind ſie doch zu trocken, um litterariſchen Wert zu haben. Aber bedeutende Journaliſten wie Ludwig Walesrode (1810—1889) und Guido Weiß (1822—1899) verbreiteten die radikale Überzeugung kräftig und wirkſam in weite Kreiſe. Und J. H. Detmold (1807—1856), 1849 Reichsjuſtizminiſter, ein kleiner, etwas verwachſener Mann, deſſen Kopf ein wenig an Renan erinnert, ſchrieb (1843) die in ihrer Art klaſſiſchen beiden Satiren „Randzeichnungen“, deren erſte die Ängſtlichkeit des eingeſchüchterten Philiſterliberalismus köſtlich perſifflert, parodierte (1849) in den (von dem Maler Adolf Schrödter illuſtrierten) „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur konſtituierenden Nationalverſammlung“ die wetterwendiſche Popularitätshaſcherei gewiſſer Volksvertreter und machte ſich in der „Anleitung zur Kunſtkennerſchaft oder Kunſt in drei Stunden ein Kenner zu werden“ (1834) über die unreife Kunſtliebhaberei und Kunſtkritik luſtig, die mit den überall veranſtalteten Ausſtellungen erwachte. Ein anderes hervorragendes Mitglied der Paulskirche, Karl Vogt (1817—1895), ſchrieb gegen den Göttinger Phyſiologen Rudolf Wagner das vernichtende Pamphlet „Köhlerglaube und Wiſſenſchaft“ (1855), das nicht nur als Wendepunkt in der Abgrenzung zwiſchen Naturforſchung und Theologie kulturhiſtoriſche Bedeutung hat, ſondern auch rein ſchriftſtelleriſch durch den Ernſt

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

seines Pathos wie die Kraft seiner Satire eines Lessing nicht ganz unwürdig wäre. Jahrzehnte lang dauerte diese Blüte des Pamphlets an. Die Theologie zeitigte die glänzenden Streitschriften von D. Fr. Strauß (1808—1874: „Die Halben und die Ganzen“ 1865) und Johannes Ronges (1813—1887) feurigen „Offenen Brief“ (1844), die Ästhetik die etwas zu stark polternden Aufsätze Fr. Th. Vischers (1807—1887: „Mode und Cynismus“ 1878). Einen stark persönlichen Charakter tragen die Pamphlete, die Ferdinand Lassalle (1825—1864) gegen den Litterarhistoriker Julian Schmidt (1862) und gegen den Nationalökonomen Schulze-Delitzsch (1864) schrieb. Wir erinnern noch an den ultramontanen Polemiker Sebastian Brunner (1814—1893) mit seinen satirischen Romanen und Gedichten und angeblich litterarhistorischen Pamphleten, die an Rücksichtslosigkeit des Tons den stärksten Leistungen der Radikalen nichts nachgeben und in der Art, wie sie mit den Thatsachen umspringen, sie übertreffen. Alban Stolz (1808—1883) schrieb noch Erbauungsschriften, kurze Traktätchen, die, selbst wo sie polemisch waren, vor allem positiv gemeint sind; jetzt war der Ton der wesentlich negativen Pamphlete auch hier eingedrungen. Der Freiburger Professor war noch ein glücklicher Schüler seines Landsmanns Hebel; der Wiener Publicist Brunner hat von dem Jungen Deutschland viel und nicht das Beste gelernt. Ja der Umschwung ließ das Gebiet der wissenschaftlichen Darstellung nicht unberührt. Auch seine populären Vorträge aus der Zoologie würzte Karl Vogt mit witzigen politischen Anspielungen („Ocean und Mittelmeer“ 1848, „Untersuchungen über Tierstaaten“ 1851), und der große Minister v. Roon ließ in einen Leitfaden für Schüler Bemerkungen einfließen wie über Spanien und Portugal: „In beiden Staaten konstitutionell-monarchische Verfassungen, deren Inhalt zwar durch Eide und Paragraphen, weniger aber durch die Natur der Verhältnisse garantiert und daher bis in die neueste Zeit häufigen Veränderungen unterworfen ist.“

All diese Männer in allen Lagern haben von Heine und besonders von Börne gelernt; dennoch ist ihr Stil ein wesentlich anderer. Statt des Schwelgens in geistreichen Arabesken, wie vor allem Gutzkow es fortsetzte, ist jetzt ein scharf und schnell zum Ziel gehender Stil herrschend. Der Klassiker des Pamphlets, der Franzose Paul Louis Courier (1772—1825) mit seinen kleinen Satiren gegen den „weißen Schrecken“ der legitimistischen Restau-

ration und ſein Landsmann, der geiſtvolle Nationalökonom Baſtiat (1801—1850) mit ſeiner Polemik gegen die Schutzzöllner haben wohl nur etwa auf Ludwig Bamberger (1823—1899) aus Mainz eingewirkt, der in dieſer Schule zum Meiſter des politiſchen und nationalökonomiſchen Eſſays aufwuchs und ſpäter beſonders in der Zeitſchrift „Die Nation“ (ſeit 1888) Schüler heranbildete; bei den anderen war es eben der zunehmende Ernſt der Lage ſelbſt, der den Luxus überflüſſiger Geiſtreichigkeiten abwerfen ließ. Der „Eſprit“ trat zurück — der Witz trat vor. Auch die parlamentariſche Diskuſſion mit ihrem Bedürfnis nach raſcher Wirkung half. So entſtanden in den Jahrzehnten nach 1840 all jene glänzenden, oft freilich auch nur blendenden kurzen Flugſchriften von überwiegend ſatiriſchem Charakter, deren das Junge Deutſchland nicht fähig geweſen wäre und derengleichen man erſt wieder in der Zeit der theologiſchen Kämpfe Leſſings und der litterariſchen des jungen Goethe trifft. Sie wurden mit Leidenſchaft geleſen, gingen von Hand zu Hand, wurden diskutiert und auf Einzelheiten bewundert: ſie wirkten, wo noch D. Fr. Strauß' „Romantiker auf dem Thron der Cäſaren“ nur ergötzt hatte. In dieſer Luft entſtanden die neuen Witzblätter, vor allem (1848) der „Kladderadatſch“, der unter der glänzenden Leitung des witzigen Humoriſten und Poſſendichters David Kaliſch (1820—1872), des geiſtreichen, formgewandten und eleganten Satirikers Ernſt Dohm (1819—1883) und des liebenswürdigen heiteren Dichters Rudolf Löwenſtein (1819—1891) Jahrzehnte lang wohl unbeſtritten das beſte Witzblatt der Welt war; an Mannigfaltigkeit der Behandlung, ſicherer Schlagkraft der Satire, Kraft des Pathos, wo es not that, vor allem aber in dem Talent, typiſche Figuren zu ſchaffen, ließ er nicht nur die deutſchen, ſondern auch die franzöſiſchen und engliſchen Nebenbuhler weit zurück, zum Teil durch das Verdienſt des ſonſt wohl überſchätzten Zeichners Wilhelm Scholz. Wie weit übertraf dies Kind der Revolutionszeit ſeinen zahmen Vorläufer, den „Berliner Don Quixote“ (1832) des Humoriſten Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der zuerſt den Berliner Witz zu allgemeinerer Geltung brachte und ihm in dem „Eckenſteher Nante“ einen typiſchen Vertreter erſchuf! Es iſt richtig, daß der „Kladderadatſch“ vorzugsweiſe den Wortwitz pflegte — über den übrigens die geiſtvollſten Franzoſen und Engländer nicht ſo verächtlich urteilen wie bei uns die witzloſeſten Doktrinäre; aber er brachte ihn auch zu einer ge-

wissen klassischen Höhe. Es wäre Heines nicht unwürdig gewesen, was er über den kurhessischen Minister Hassenpflug bemerkte: „Hassenpflug bildet seit längerer Zeit den Knotenpunkt der deutschen Verwickelungen. Wann wird man sich endlich entschließen, diesen Knoten entweder gewaltsam durchzuhauen oder auf friedlichem Wege aufzuknüpfen?“ Und wie weise entschieden die Gelehrten des „Kladderadatsch“ ein andermal die viel diskutierten Rangstreitigkeiten der Heidelberger Professoren Knies und Schenkel mit salomonischer Weisheit dahin, daß der Schenkel immer oberhalb des Knies zu sitzen habe . . .

Die Luft war wirklich „mit Elektricität gesättigt“. Überall blitzte es, und für den etwas übergründlichen Geist der Deutschen war diese Gewitterluft heilsam, ja unentbehrlich zur Schulung. Wer wird aus litterarischem Interesse die Staatsschriften lesen, die nach Gentz geschrieben wurden? Jetzt aber lernte in dieser Atmosphäre Otto von Bismarck (1815—1898), daß eine wirksame Form auch dem solidesten Inhalt nicht schaden kann; unter den Einflüssen dieser „kleinen Litteratur“ bildete der größte Staatsmann des neunzehnten Jahrhunderts den funkelnden, blitzenden Stil seiner Gesandtschaftsberichte und Ministernoten aus. Es war eine Zeit, die die französische Kunst, mit wirksamen Schlagworten zu fechten, in gefährlicher Weise gelernt hatte. Wie Herweghs Dichtung fast nur Schlagwortpoesie ist, sahen wir schon; bei den Rednern geht die Sucht noch weiter. Freilich gelangen dabei glänzende Parolen, wie Stahls Feldruf „Autorität, nicht Majorität“. Dann folgte jedesmal stürmischer Beifall auf der einen, wütendes Zischen auf der anderen Seite. Bismarck hat sich wohl von den Schlagworten auch der eigenen Partei nicht sonderlich imponieren lassen, wie er denn gegen die „Legitimität“ und den „Kampf gegen die Revolution“ seines Freundes und Lehrers Leopold von Gerlach früh manches einzuwenden hat; welche Bedeutung aber solche Formulierungen als Kampfmittel haben, hat der große Redner wie nur einer gelernt, und manches Mal, wenn solche Anpassung an den Geschmack einer Versammlung ihm das durchbringen half, was er durchbringen mußte, mag er im Geist seinen Lehrern, den „Achtundvierzigern“ aus beiden Heerlagern, gedankt haben. —

Wir sind mit Bismarck schon bei der Reaktion angelangt, ein Wort, das wir zunächst nur ganz wörtlich verstanden haben möchten: bei der Gegenbewegung, wie sie aus einer Bewegung von

der Stärke der demokratiſchen notwendig entſtehen mußte. Es iſt bezeichnend, daß von ihren litterariſchen Vorfechtern kaum einer in den Jahren 1810—1820 geboren iſt. Dies Jahrzehnt gehört faſt ganz den Liberalen; oder doch Konſervativen von weſentlich religiöſer Grundrichtung wie Julius Sturm, Leberecht Dreves, Marie Nathuſius, und Sebaſtian Brunner. Politiſcher Dichter iſt in erſter Linie im Gegenlager nur der einzige Geibel, bis jenſeits des Jahres 1821 Hilfstruppen anrücken. Denn Victor v. Strauß und Torney (1809—1899) aus Bückeburg, im Frankfurter Bundestag der verbiſſenſte Partikulariſt, wäre wegen ſeiner Lieder und Tragödien gar nicht zu nennen, wegen ſeines ſchwachen „Faſtnachtsſpieles von der Demokratie und Reaktion“ (1849) oder des Oſterſpiels „Judas Iſcharioth“ (1856) kaum, aber allerdings wegen ſeiner muſterhaften Überſetzung des chineſiſchen Liederbuches „Schi-King“ (1880). Eine ausgeſprochen litterarhiſtoriſche Luſt iſt ja faſt all den Dichtern dieſer Zeit Bedürfnis. Sind ſie nicht Litterarhiſtoriker, ſo ſind ſie mindeſtens Überſetzer. Die eigentliche Blüte dieſer faſt mehr noch im Beſchauen als im Schaffen von Kunſtwerken lebenden Jahrgänge iſt Emanuel Geibel.

Emanuel Geibel (1815—1884) iſt ein „Reaktionär“ weder im politiſchen noch im religiöſen Sinne. Kein Gedicht Geibels widerſpricht den Forderungen eines gemäßigten Liberalismus, der in der That ſein Bekenntnis war; freilich genügte das in radikalen Tagen, um ihn als „Hofdichter“, als Reaktionär und Obſkuranten gelten zu laſſen. Gleichwohl iſt er das Haupt einer Reaktion, aber einer litterariſchen, äſthetiſchen. Das Bedürfnis nach reiner Kunſt, die Sehnſucht nach „Schönheit“ wehrt ſich gegen die Übergriffe der politiſchen Tendenz, wie das am klarſten Strachwitz ausgedrückt hat:

Es trägt die Kunſt ihr eiſern Los mit Qualen.
Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
Nicht untergehn, ein Opfer der Vandalen,
In dieſes Meinungsſtreits ergrimmter Roheit!

Es iſt jetzt Mode geworden, über Geibel verächtlich abzuurteilen. Man wirft ihm vor, er ſei nur ein Schönmaler; Herman Grimm meinte ſpöttiſch, an Geibel werde die Nachwelt lernen, was uns in Deutſchland einmal für einen Dichter gegolten habe. Nun klingt es ja zuerſt ſeltſam, daß man einen Künſtler gegen den Vorwurf: „zu viel Schönheit!“ verteidigen ſoll. Aber, mag es noch

ſo paradox klingen — der Vorwurf hat ſeine gute Berechtigung. Hebbel erklärt einmal, er ſtrebe nur die Schönheit an, die aus dem Kampf hervorgehe, und wo das Ringen fehle, genügen ihm auch manche Dichtungen Goethes nicht. Hier iſt, glaube ich, klar ausgeſprochen, was wir Neueren bei Geibels Dichtungen vermiſſen. Es iſt eine kampfloſe Schönheit, der eben deshalb die Beziehungen zu uns fehlen. Jeder Menſch hat Augenblicke rein geſtimmter Empfindung und vermag deshalb einzelne „halcyoniſche“ Dichtungen nachzuempfinden — Gedichte, bei denen die Poeſie verklärend und erhellend über dem Meer der Leidenſchaften ſchwebt. Eine ganze Sammlung aber, oder ein ganzes Dichterleben voll ſolcher „reiner Harmonie“ macht uns nicht nur mißtrauiſch, ſondern läßt uns zuletzt aus dem Venusberg heraus begehren, läßt uns die Sehnſucht empfinden aus Freuden nach Schmerzen. Wir fühlen in dieſer Ausleſe nur der Sonntage ein Verbrechen gegen die Heiligkeit des Lebens, alles Lebens; und wir werfen dem Dichter trotzig alle die Wirklichkeit ins Geſicht, die er vornehm ignorieren zu wollen ſcheint.

Geibel ſelbſt war nicht ganz frei von ſolchen Empfindungen. Wohl hat er in der friſchen Entſchloſſenheit der Jugend ausgerufen:

Gebt mir vom Becher nur den Schaum,
Den leichten Schaum der Reben!

Aber ſeine lebhafte und feurige Natur war doch nicht dazu geſchaffen, immer nur zu lächeln. Er fühlte tief, was er den „Bildhauer des Hadrian“ in einem ſeiner ſchönſten Gedichte ſagen läßt:

O Fluch, dem dieſe Zeit verfallen,
Daß ſie kein großer Puls durchbebt,
Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
Im Künſtler nach Geſtaltung ſtrebt.
Wohl bändigen wir den Stein und küren,
Bewußt berechnend, jede Zier —
Doch, wie wir glatt den Meißel führen,
Nur vom Vergangnen zehren wir.
O troſtlos kluges Auserleſen,
Dabei kein Blitz die Bruſt durchzückt!
Was ſchön wird, iſt ſchon dageweſen,
Und nachgeahmt iſt, was uns glückt.

Faſt ganz könnte man ſich dieſe Worte aneignen, um Geibels eigene Kunſt zu charakteriſieren. Nur das „bewußt berechnen“

würde jenem Sinn für die reine Form nicht gerecht, der dieſem „Liebling der Grazien“ zum Inſtinkt geworden war. Er fühlte ſich ſelbſt nicht ausgefüllt. „So lange ich allein oder doch vorzugsweiſe Lyriker war, habe ich in der Poeſie ſchöne Stunden und ſelige Augenblicke, aber keine Befriedigung meines innerſten Weſens gefunden. Ein ziehender Klang, ein ſchwellender und verhallender Ton, der durch unſere Bruſt geht, kann unendlich beglücken; aber er ſchwindet vorüber, und nur zu oft folgt ihm eine blaſſe dämmernde Leere, eine nüchterne Erwartung der Seele.“ Er beſchreibt das Gefühl, das uns nur zu leicht nach der Lektüre ſeiner Gedichte beſchleicht.

Und dennoch hat nur die Lyrik ihm Kränze gebracht. Hier teilt er mit Herwegh das Verdienſt, „Lied und Ton“ wieder verbündet zu haben: ſie haben das „auf ſtaubigen Rollen ſchlafende Muſenkind“ wieder zum Geſang erweckt. Der Vorzeit war das freilich ſelbſtverſtändlich geweſen; aber ſeitdem das Leſedrama herrſchte, war auch das Leſelied aufgekommen. Geibel verlangte wieder, daß ſchon beim Leſen die Melodie leicht durchklinge. Halb ſingend las er vor und wählte wenigſtens ſelbſt die Begleitweiſe ſeines „Luſtigen Muſikanten“; daß er ſie gemacht zu haben glaubte, war freilich eine Selbſttäuſchung: wie Max Friedländer nachgewieſen hat, iſt es einfach die alte volkstümliche Melodie der wallfahrenden Binſchgauer. Lieder wie „Der Mai iſt gekommen“ oder „Und legt ihr zwiſchen mich und ſie“ ſind volkstümlich in jedem edeln Sinne des Worts; wogegen der vielgeſungene „Zigeunerknabe im Norden“ mit ſeiner billigen, aber damals im Geſchmack der Zeit liegenden ethnographiſchen Antitheſe blaſſe Kunſtlyrik iſt. Unter den Liebesgedichten, den vaterländiſchen Heroldsrufen, den kleinen Wanderbildern, beſonders denen aus Griechenland, ſind Perlen genug. Zuweilen führt freilich auch die Furcht vor Überſchreitung der Schönheitslinie zu einer gewiſſen Mattigkeit. Man vergleiche nur etwa das Oſtſeegedicht „Nun kommt der Sturm geflogen“ mit Heines darin benutztem Stück aus den Nordſeebildern — bei aller Beimiſchung grotesker Züge wirkt Heines Gedicht um ſo viel großartiger, als der Wellenſchlag der Nordſee den der Oſtſee übertrifft.

Auch Geibels zahlreichen Gnomen ſchadet der Exceß der Mäßigung. Neben vortrefflichen Sprüchlein finden wir böſe Trivialitäten:

Ein ewig Rätſel iſt das Leben,
Und ein Geheimnis bleibt der Tod.

So hätte auch der ſelige Tiedge ein lehrhaftes Gedicht ſchließen können.

Beim Drama genügte ſeine Begabung für das hübſche Dilettantenluſtſpiel „Meiſter Andrea“ (1855); wagte er ſich aber an die hohe Tragödie, ſo zog ſein Bemühen, auch die kleinſten Einzelheiten in akademiſcher Schönheit zu halten, ſeiner „Brunhild“ (1857), für die er (wie Hebbel und Ludwig!) den Schillerpreis erntete, Hebbels vernichtenden Hohn zu:

Hagen wütet nicht blind, er iſt ein beſonnener Hofmann,
Der den Rivalen erſticht, weil er die Gnade ihm ſtiehlt;
Siegfried ſelber iſt nichts, doch büßt er das ſchwere Verbrechen,
Daß er ſich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt ...

Fehlt ſeinen Dichtungen oft, was Goethe in Platens Poeſien vermißt hatte: die ſpecifiſche Schwere, ſo mangelte ſie doch nicht ſeiner Erſcheinung. Die künſtleriſche und moraliſche Gewiſſenhaftigkeit dieſes fleckenloſen Charakters war in einer Zeit, in der haltloſe Talente wie Herwegh und wehrloſe Träumer wie Otto Ludwig dem Anſehn des Dichterberufs in der Welt Eintrag thaten, unſchätzbar: er brachte den Dichternamen wieder zu Ehren auch in Kreiſen, die ſonſt über Poeten und Kultus der Poeſie die Achſel zuckten. In der vollkommenen Übereinſtimmung ſeines Lebens mit ſeiner Poeſie beſtand, wie Karl Goedeke hervorhebt, das Specifiſche ſeines Weſens. Er war tief durchdrungen von der hohen Aufgabe der Poeſie. Als einen Hohenprieſter des Schönen feierte er Platen; prieſterlich faßte auch er ſelbſt die Kunſt auf. Andere Lyriker ſuchten ſich dichtend von verworrenen Gefühlen zu befreien; er dichtet nicht, wenn ihm „die reine Stimmung zur Lyrik“ fehlte, ſo daß von dem ſonſt ſo produktiven Sänger in zehn Monaten des wilden Jahres 1848 nur ein Gedicht kam.

Er war das geborene Haupt jedes Dichterkreiſes; er war ein unvergleichlicher Freund, der ſich auch in litterariſcher Arbeit gern verwandten Naturen geſellte: in ſeinen etwas weichen und oft zu „abgeklärten“, aber in der Form immer erſtaunlich ſicheren Überſetzungen („Spaniſches Liederbuch“, mit Paul Heyſe, 1852; „Fünf Bücher franzöſiſcher Lyrik“, mit Heinrich Leuthold, 1862; „Klaſſiſches Liederbuch“, anfänglich mit Ernſt Curtius, 1875). Äußerlich „erregte er“, nach Jenſens anſchaulicher Schilderung, „trotz ſeiner kleinen Geſtalt einen äußerſt männlichen Eindruck; ſein früh verwittertes mageres Geſicht mit dem mächtigen eisgrauen Schnurr-

bart und Zwickelbart hielt etwa die Mitte zwiſchen der martialiſchen Erſcheinung eines Landsknechts und der vornehm feinen eines alten franzöſiſchen Marquis“ — wozu denn die Blutmiſchung zwiſchen dem väterlichen Germanenblut und dem Hugenottenblut der Mutter beitragen mochte. „In ſeinen Bewegungen war er würdig und alert zugleich, die Kleidung durchaus ungeſucht — einfach, eher gleichgültig.“ Freilich pflegte er das Relief des ſcharf ausgearbeiteten Profils gern mit einem maleriſchen roten Fez zu ſchmücken und zeigte ſich am liebſten im Profil, wie Bodenſtedt, der ihm die wirkſamen Bartformen ablernte; aber in ſeiner Haltung und Sprache war er von jeder Poſe frei, erklärte lebhaft und tapfer berühmte Gedichte, die für Hebbel Muſterſtücke waren: „Des Sängers Fluch“, den „Erlkönig“ für ſchlecht, ſchalt auf die „böſe Trias“, die die Zeit verderbe, Gutzkow, Brachvogel mit ſeinem Effektdrama „Narciß“ — und Richard Wagner, und erklärte Goedeke, als dieſer bekannt hatte, Beethovens Symphonien ließen ihn kalt, dann wolle er lieber gleich den Verkehr mit ihm abbrechen, was er aber doch nicht that. Uns iſt dieſer lebhafte, über die Schönheitslinie hinausſchlagende, Urteile improviſierende Geibel mindeſtens ſo lieb, wie der ſorglich feilende, jedes Zuviel ſcheuende, die „Alten“ allzu reſpektvoll verehrende Dichter!

Geibel iſt (18. Oktober 1815) in Lübeck geboren und hat ſich immer mit Stolz als Sohn der Hanſeſtadt, als Sohn des deutſchen Bürgertums gefühlt. Schon auf der Schule verfaßte er (1834) eine „wunderſame Hiſtorie“ in der Manier E. Th. A. Hoffmanns. So anzufangen, war den Talenten der Zeit natürlich: wir erinnern nur an Otto Ludwig. In Bonn und Berlin trieb er klaſſiſche Philologie und Geſchichte, trat aber ſchon mit den Dichtern des Tages in perſönliche Berührung.

In dem Turm des Hauſes von Willibald Alexis wohnte dieſer im erſten Stock, im zweiten der Kritiker und Romanſchriftſteller Rellſtab, darüber Geibel — ſo war er ganz in litterariſche Luft gebannt. Die wichtigſte Bekanntſchaft aber wurde die mit Bettina. Längſt ſuchte der junge Klaſſiker das Land der Griechen mit der Seele; die Hoheprieſterin des Goethekultus vermittelte ihm jetzt eine Anſtellung als Erzieher bei dem ruſſiſchen Geſandten in Athen. Mit Ernſt Curtius (1814—1896), dem begeiſterten Verehrer des klaſſiſchen Altertums, reiſte er (1838) nach Attika und durchwanderte die Inſel- und Ruinenwelt von Hellas. Es war ein Begleiter, wie

das Schickſal ihn nicht günſtiger hätte ausſuchen können: der gleichalterige Sohn derſelben Stadt teilte mit Geibel den reinen Idealismus einer prieſterlich vornehmen Seele, die Ehrfurcht vor der ſchönen Form, die Hingabe an die großen Meiſter antiker und deutſcher Poeſie. Curtius hat ſich auch ſelbſt als Dichter verſucht, mit geringem Erfolg; aber in der kunſtvollen Nacherzählung altgriechiſcher Heldenſchickſale hat der Verfaſſer der „Griechiſchen Geſchichte“ (1857—1861) zu der lyriſchen Kunſt ſeines Herzensfreundes die Ergänzung gegeben. Seine Vorträge in ihrer kunſtvoll abgerundeten und doch immer zum Gemüt ſprechenden Form („Altertum und Gegenwart“ 1875 und 1882; „Unter drei Kaiſern“ 1889) bilden zu Geibels poetiſchen Heroldsrufen würdige Seitenſtücke; und ſein Lebenswerk, die ſo fruchtbaren Ausgrabungen von Olympia, ſtellt wie Geibels „Klaſſiſches Liederbuch“, an dem Curtius ja Anteil hatte, die Vereinigung von Wiſſenſchaft und Poeſie, die den deutſchen Kultus der Antike charakteriſiert, gleichſam ſymboliſch dar.

Mehr als ſeiner pädagogiſchen Aufgabe widmete Geibel ſich in Athen freilich der Muſe. Zurückgekehrt, hatte er an den raſch entſtandenen „Gedichten“ zu ordnen die Fülle; raſch erſchienen (1840), machten ſie ihn mit eins zum berühmten Manne. Nach 44 Jahren (1884) iſt die hundertſte Auflage erſchienen, und ſie bedeutete kein Endziel der Verbreitung. Sein Gedicht gegen Georg Herwegh (1841), der klare, ehrliche Ausdruck ſeiner Feindſchaft gegen die Tendenzpoeſie, trug wohl dazu bei, daß Friedrich Wilhelm IV. ihm eine Dichterpenſion gewährte. Er hatte ſich in keiner Weiſe darum beworben; dennoch zog die Gunſt des Königs ihm erbitterte Angriffe zu, und ein Herr Karl Schwenk berechnete höhniſch aus dem Ehrenſold von 300 Thalern den Wert des Dichters auf 8571 Thaler, 12 Silbergroſchen, $10^{2}/_{7}$ Pfennig. Das war der Ton, den Gutzkow in die geſinnungstüchtige Preſſe eingeführt hatte; man wird nicht verlangen dürfen, daß er Geibel ins radikale Lager hätte hinüberziehen ſollen. Freiligrath, mit dem er (1843) einen geſegneten Poetenſommer in St. Goar verlebte, ſtand damals ja noch gerade vor ſeiner politiſchen „Wandlung“, die übrigens die beiden Dichter perſönlich nicht entfremdete. Geibel lebte dann in Lübeck, von wo er ſeine feurigen „Zwölf Sonette für Schleswig-Holſtein“ (1846) und ſeine zweite Gedichtſammlung ausgehen ließ: die „Juniuslieder“ (1848), die er ſo als Gabe ſeines Lebensſommers taufte und mit Recht allzeit für die Krone ſeiner Lyrik

hielt. Von jetzt ab war er der offizielle Dichterkönig, der poeta laureatus Deutschlands — in so unumstrittener Geltung, wie seit Goethe kein Dichter bei uns diesen Platz eingenommen hatte. Denn sobald König Maximilian ihn (1852) nach München berief, war er der Mittelpunkt des berühmten Poetenkreises, der sich dort gebildet hatte. Und wer Heyse, Bodenstedt, Lingg, Dingelstedt als Vasallen an seinem Hofe zählte — was wollte gegen dessen Macht ein einzelner Eroberer wie Hebbel, ein einsamer Grübler wie Ludwig bedeuten? Dazu war er ein milder, wahrhaft sonniger Herrscher, in dessen Gunst man sich wohl fühlte; schon seine Persönlichkeit erschwerte jedes Anfechten seiner Krone.

Man hat jenem Münchener Dichterkreis vielfach eine zu große Bedeutung für die Entwickelung der deutschen Litteratur zugeschrieben. Die nationale Wendung vor allem ist von den revolutionären Lyrikern mit ihrer kräftigen Betonung der politischen Ansprüche Deutschlands viel stärker ausgedrückt worden, als von dem überwiegend kosmopolitischen Münchener Kreise mit seiner „Italomanie“ (wie es Adolf Bartels nennt); und selbst die neue Naturalisierung der Gestalten unserer Vorzeit haben Richard Wagner und Friedrich Hebbel jedenfalls stärker bewirkt als Geibel, Scheffel und Dahn. Groß sind die Verdienste dieses Kreises aber dennoch; nur liegen sie nach ganz anderer Seite. Wir möchten Geibel in seiner fehlerlosen, aber leicht etwas kühlen Kunst mit dem Franzosen Leconte de Lisle vergleichen; um diesen sammelten sich (1859) die „Parnassiens“, die Männer, die gegenüber der Ausnutzung der Poesie zu politischen oder sonst äußeren Zwecken die (übertreibende) Formel „l'art pour l'art!“ auf ihre Fahne schrieben, die der „genialen“ Verwahrlosung der Form gegenüber die guten Rechte von Metrum und Reim verteidigten. Das hat Geibel mit gleichem oder größerem Erfolg bei uns gethan, und die Münchener Dichterfreunde waren seine Helfer. Was Geibel von Platen rühmt: „Er deutete mit jeder leisen Wendung, ein Fackelträger, nach dem Reich des Schönen“, das ist Geibels eigener Ruhm — wie es seine Schwäche war. Seine Schwäche, weil er es allzu wörtlich nahm mit dem „mit jeder leisen Wendung“; seine Stärke und sein Ruhm, weil es eine Zeit war, in der es so schwer wie nötig war, nach dem Schönen zu deuten. Dann aber hat der Münchener Kreis noch eine weitere Bedeutung: zum erstenmal seit den Tagen von Weimar hatte die Litteratur wieder einen centralen Herd. Statt der zufälligen, bald

auseinanderſtiebenden oder in ſich zerfallenden Dichterkreiſe in Berlin und Dresden und Leipzig und Hamburg war hier eine feſte Vereinigung, von einem edeln König in beſtimmter Abſicht zuſammenberufen und dieſer Abſicht eingedenk. Wie einſt Karl der Große ſeine „Akademie“ ſchuf, damit in dieſer Genoſſenſchaft von Dichtern und Kunſtfreunden die Kultur ſeines Reiches eine ſichtbare Spitze habe, damit Muſter für die Produktion und Vorbilder für den künſtleriſchen Genuß erzogen würden, wie Hermann von Thüringen auf der Wartburg einen Herd neuer Kunſtübung aufrichtete, ſo hatte der Wittelsbacher die „Nordlichter“, wie ſie die bayeriſche Abneigung gern nannte, ins Land gerufen und mit einheimiſchen Künſtlern wie Kobell vereint. Die Geibel, Heyſe, Bodenſtedt, Dingelſtedt, die Gieſebrecht, Sybel, Riehl, Liebig ſollten den feſten Kern einer geiſtigen Ariſtokratie bilden, wie ſie dem durch Ludwig I. etwas plötzlich zum Kunſtlande erhobenen Bayern noch fehlte. Niemand hat dies Ziel feſter als Geibel im Auge behalten; daß aber eine ſo erlauchte Tafelrunde ihn bei den Symposien umgab, denen der König nie verſäumte beizuwohnen (die er aber abſagte, wenn Geibel verhindert war), das hat die Wirkung natürlich verzehnfacht. Es bildete ſich endlich einmal wieder eine feſte künſtleriſche Tradition heraus, ein ſicheres Kunſturteil wenigſtens in techniſchen Fragen. Für unſer originalitätsſüchtiges Künſtlervolk, bei dem jeder ſich verpflichtet fühlt, alle Geſetze neu zu erfinden, war das kein geringer Vorteil; höher aber als das direkt Erlernbare war das ideale Moment dieſer poetiſchen Gralgenoſſenſchaft zu ſchätzen. Geibel hat auch eine Ehrenprofeſſur an der Univerſität bekleidet (wie Redwitz) und Metrik und Poetik geleſen; er ſaß im Kapitel des neugeſtifteten Maximilianordens; er war der geborene Cenſor und Vorkritiker für den ganzen Kreis. Hier heiratete er; freilich forderte das ſonſt ihm ſo gnädige Schickſal nach wenigen Jahren die Jugendgeliebte wieder von ihm. Dann, nach der Thronbeſteigung des Königs Ludwig, erkaltete das Verhältnis zwiſchen Fürſt und Dichter; bei der Parteinahme „für oder wider Richard Wagner“ entſchied die Krone gegen Geibel und ſeine Freunde. Politiſche Gegenſätze kamen hinzu: der Norddeutſche begrüßte freudig die Einheitsbeſtrebungen, die der König von Bayern noch anfeindete. Geibel gab ſeine Stellung und ſein Jahresgehalt auf und kehrte (1868) nach Lübeck zurück, wo er mit großen Ehren aufgenommen wurde und wahrhaft fürſtlichen Anſehens genoß. Der

König von Preußen verdreifachte ihm, was der von Bayern ihm einst gegeben hatte, und brachte ihm viel mehr: das ersehnte Glücksgefühl, in einem starken, einigen Deutschland zu leben. Man feierte im ganzen Lande Geibel als den Herold des neuen Reiches und verzieh es gern dem Herold, daß er nur noch wenige Töne in seiner Trompete hatte, wie sie neue Sammlungen („Gedichte und Gedenkblätter" 1864, „Heroldsrufe" 1871, „Spätherbstblätter" 1877) erklingen ließen. Als ein Liebling seiner Nation ist er nach langen, schweren, aber tapfer und kräftig getragenen Leiden fast siebzigjährig (6. April 1884) gestorben.

Nach Heine und Freiligrath ist Geibel der dritte große Anreger der neueren deutschen Lyrik; Storm hat seinen Einfluß vielleicht erreicht, schwerlich Scheffel. Man kann behaupten, daß alle formstrengeren Lyriker von ihm gelernt haben. Stark gewirkt hat er vor allem auf die große Gruppe der lyrischen Epiker, Storm und Heyse, Jensen und Lingg und Grosse; aber auch weiterhin auf die klangfrohen Lyriker der neuesten Zeit wie Falke und Busse, auf Detlev v. Liliencron, auf viele andere; hat doch sogar Arno Holz, der leidenschaftlichste Verfechter des doktrinären Ultranaturalismus, mit einem „Gedenkbuch" für Geibel seine Bahn eröffnet. Dieser Einfluß zeigte sich vor allem in technischen Dingen, doch auch in der ganzen Auffassung des Dichterberufes; in der Überschätzung der „reinen Lyrik", aber auch in der Neigung zu lyrischen Dramen. Im ganzen ist Geibels Wirkung überwiegend heilsam gewesen, erzieherisch, mäßigend, sammelnd. Eine Schulung von dieser Art wird den großen Talenten zwar nicht so viel bieten können, wie etwa der stürmische Einfluß der Romantik, setzt sie aber auch nicht den Gefahren aus, unter denen Arnim, Brentano, Immermann zu leiden hatten. Für mittlere Begabungen aber kann die Mahnung zu bestimmten Idealen, die Warnung vor lässiger Bequemlichkeit sehr heilsam sein. Und nur dann hätten wir ein Recht, die gute Mittelware unter den Dichtern vornehm ganz zu verurteilen, wenn wir selbst alle Leser von erstem Range wären.

Für die mittleren Begabungen aber war immerhin auch hier eine doppelte Gefahr vorhanden. Eine Überschätzung der äußeren Form konnte zu einer völligen Vernachlässigung der inneren führen; und der litterarische Charakter der Schule konnte eine exklusive „Bildungspoesie" zeitigen. Beispiele für beide Irrwege fehlen nicht. Schon das undramatische, weil rein lyrische Drama der Geibelschen

Schule zeigte den erſten Mangel: die „ſchöne“ Form verdarb hier die charakteriſtiſche, das Ideal der Glätte zerſtörte die Kraft, die das Bühnenſpiel nicht entbehren kann. Das gilt für Geibels eigene Dramen, ebenſo aber für die von Schack und Kruſe, von Groſſe, von Heyſe, dem nur ausnahmsweiſe der kräftigere Ton von „Colberg“ und „Hans Lange“ glückte. Aber der Meiſter hatte wenigſtens auf dem lyriſchen und dem lyriſch-epiſchen Gebiet ein feines Gefühl für das Geheimnis der Form und vergriff ſich nicht leicht ſo ganz in dem „Ethos“ einer metriſchen Geſtaltung, in der Eigenart der Form, die der des Inhalts entſprechen muß. Gerade hierin ſtand er hoch über der Willkür, mit der Immermann oder Hebbel oder ſpäter Hamerling beliebige Rhythmen zur Einkleidung ihrer Gedanken wählten. In dieſe Willkür fielen aber manche „Münchener“ zurück, vor allem bei dem wechſelvollen Spiel der Metra in längeren Epen. Lingg vergriff ſich nur darin, daß er ſeine „Völkerwanderung“ überhaupt reimte; aber Groſſe kam mit ſeinem „Volkramslied“ zu einem unorganiſchen Gemiſch der Metra und Rhythmen, das nur ſelten den wechſelnden Inhalten, öfter dem bloßen Spiel mit der Form entſprang. Auf dieſe Weiſe kam das „gereimte Epos“ auf eine gefährliche Bahn, und bei geringerer Buntheit der Formen haben Neuere wie Heinrich Hart in ſeinem „Lied der Menſchheit“ und Gerhart Hauptmann im „Promethidenlos“ die charakteriſtiſche Form nicht minder ſtörend verpaßt als Schack und Groſſe oder ihr Nachfolger Heinrich Kruſe (geb. 1815), deſſen „Gräfin“ (1868) ſogar für den Schillerpreis vorgeſchlagen ward.

Jahrelang drängten ſich nun zumal auf unſeren Hoftheatern die „Oberlehrer-Tragödien“. Schließlich hatten ſie doch die Ausdauer des Publikums erſchöpft, und als Opfer der berechtigten Ungeduld fiel Franz Niſſel (1831—1893), der letzte Geibel-Dramatiker, aus dem man dann unter Anleitung ſeiner Selbſtbiographie (erſchienen 1894) einen Märtyrer gemacht hat. Und doch erhielt ſeine „Agnes von Meran“ (1877) noch neben einem Werk Anzengrubers den Schillerpreis — ein Epigone der Epigonen ward gekrönt in dem Moment (1878), da neues Drama, neue Kunſt, neues Leben ſchon ſo herriſch und vernehmbar an die Thür pochten!

Wie Kruſe für die Überſchätzung der äußeren Glätte, ſo iſt Adolf Friedrich von Schack (1815—1894) für die Überſchätzung der litterariſchen Kultur der Typus. Geibel war durch ſeine Liebe zum Volkslied vor der reinen „Kulturdichtung“ behütet

worden; der volkstümliche Zug, die Freude an der ſingbaren Melodie ließen zwiſchen ſeinem Lied und dem Verſtändnis des Volkes keine Schranken aufrichten. Schack dagegen war faſt ein Feind des Volksliedes, jedenfalls der Erſte, der ſich mutig gegen den allerdings oft bis zur Phraſe getriebenen Kultus der „ſtammelnden Volkspoeſie“ ausſprach — darin ein Vorläufer der Kunſtkritik Stefan Georges und ſeiner Freunde. Schack gleicht den Dichtern der Humaniſtenzeit mit ihrer Verachtung des „vulgare eloquium“; er dichtet nur für die Gebildeten, für die Gebildetſten. Er läßt uns daher auch kalt wie ein neulateiniſcher Poet: die Kunſt mögen wir bewundern, aber wir bekommen kein inneres Verhältnis zu ihr.

Als Perſönlichkeit war auch Schack hervorragender denn als Dichter. König Max berief (1855) den gelehrten, vielgereiſten mecklenburgiſchen Edelmann in ſeine Reſidenz, und keine Berufung iſt für Stadt und Land ſegensvoller geworden. Der reiche Kunſtfreund, der in Lektüre, Überſetzung, Studium längſt ein Muſeum der Weltlitteratur um ſich aufgebaut hatte („Spaniſches Theater“ 1845; „Heldenſagen des Firduſi. Aus dem Perſiſchen metriſch überſetzt“ 1851; „Romanzero der Spanier und Portugieſen“, mit Geibel, 1860. — „Geſchichte der dramatiſchen Litteratur und Kunſt in Spanien“, 1845—1846; „Poeſie und Kunſt der Araber in Spanien und Sicilien“ 1865; „Die engliſchen Dramatiker vor, neben und nach Shakeſpeare“ 1893), errichtete jetzt in ſeinem Münchener Schloß die ſchönſte und wertvollſte Gemäldeſammlung, die in Deutſchland ein Privatmann beſaß, ſeit die Brüder Boiſſerée ihre altdeutſchen Gemälde nach eben dieſem glücklichen München verkauft hatten. Künſtler, von deren Bedeutung weite Kreiſe noch keine Ahnung hatten, wie Feuerbach und Böcklin, ſtellten ihre Bilder neben hervorragende Vertreter früherer Kunſtepochen wie den phantaſie- und gemütvollſten der Romantiker, Moritz von Schwind, und den genialſten der Nachklaſſiker, Bonaventura Genelli. Lenbach kopierte für die Schackſche Galerie Meiſterwerke der alten Italiener. So ſchuf der fürſtliche Mäcen der deutſchen Kunſt eine Heimſtätte, wie ſie ſie in den Staatsmuſeen damals noch vergeblich ſuchte. Es war doch eine ſchöne Zeit, als der Kultus des Schönen ſolche Früchte trug, als Böcklins herrlicher „Einſiedler“ und Feuerbachs „Hafis am Brunnen“ dem deutſchen Volk in würdiger Aufſtellung zur Schau gegeben wurden, während Ernſt Curtius' berühmter Vortrag über Olympia (1852) die Saat ausſtreute, die uns ſpäter den Hermes

des Praxiteles ans Licht bringen ſollte, oder während im äußerſten Norden Deutſchlands ein anderer Edelmann, Fritz v. Fahrenheid, auf ſeinem oſtpreußiſchen Gut Beynuhnen in großem Sinne die ſtatuengeſchmückten Landſitze Ciceros oder Hadrians nachbildete und dem geiſtvollen Philologen Karl Lehrs ſeine pompejaniſchen Lampen im Schloß zeigte! Man nennt dies jetzt „alexandriniſch“ und will nichts von Nachbildungen der Antike wiſſen; es war doch mehr als Nachbildung: in Böcklins Landſchaften, in Lenbachs Porträts ward es zu wirklicher Renaiſſance!

Dieſe Galerie, die Schack dem Deutſchen Kaiſer vermachte, bleibt ſein größter Ruhmestitel. Mag noch ſo oft Rat und Anleitung Anderer, z. B. Heyſes, ſein dilettantiſch ſchwankendes Kunſturteil geführt haben — die Ausführung war ſein Werk, und in einem leſenswerten Büchlein („Meine Gemäldeſammlung“ 1884) durfte er mit Stolz die Geſchichte ſeines Muſeums erzählen. Seine Dichtungen aber bilden ein Muſeum, in dem die Kopien nicht gelungen und die Originalwerke ſpärlich ſind. Jene für die ganze Zeit ſo charakteriſtiſche Freude an der bunten Breite der Welt bringt hier zu orientaliſch greller Farbenhäufung zuſammengedrängte Proben aus aller Welt Enden zuſammen. Immer iſt er auf Reiſen, in ſeinem gelungenſten Werk, der kunſtvoll gereimten Geſchichtsphiloſophie „Nächte des Orients“ (1874), wie in den Epen. In alle „maleriſchen Partien“ der Weltgeſchichte führt er ſeine tragiſche Muſe. Die Formen borgt er ſich von allen Seiten. Nur in der Lyrik begegnet zuweilen ein eigener Ton (wie in dem ſchönen Gedichte: „Wenn flüchtig wir einander nahten, war deine Rede ſcheu und karg“); in den größeren Werken aber gehört dem Verfaſſer nur eins, das wir freilich nicht gering ſchätzen wollen: die Grundanſchauung, die feſte Überzeugung von dem langſamen, aber ſtetigen Fortſchritt der Menſchheit zur Schönheit, zur Kultur und Harmonie, die begeiſterte Freude an dieſem viel geſchmähten Säkulum und dem, das ihm folgen ſoll:

Glorreich herrliches Jahrhundert, das im königlichen Flug
Reigenführend du dahinſchwebſt vor der Menſchheit Siegeszug!
Ja, Vollender du von allem, was wir hoffend nur geahnt,
Dem die Weiſen und die Helden jederzeit den Weg gebahnt.

Der Münchener Kreis war überhaupt durchaus beſeelt von einem Liberalismus, der freilich eine leicht ariſtokratiſche Färbung trug. Einen akademiſchen Liberalismus vertrat der offizielle

Philoſoph und Äſthetiker der Genoſſenſchaft, Moritz Carriere (1817—1895), in ſeinen zahlreichen von etwas ſüßlicher Eleganz erfüllten Büchern und Vorträgen. Nur Riehl hatte romantiſch-konſervative Neigungen, ſtand aber doch jeder Orthodoxie, zumal der religiöſen, fern. Aber es war natürlich, daß die Reaktion gegen Herwegh und ſeine Genoſſen nicht auf äſthetiſche Fragen beſchränkt blieb. Auch die politiſchen und religiöſen Gegner ſeiner Richtung mußten in der Litteratur Wortführer finden. Natürlich iſt es aber auch und wird ſich deshalb in ſolchen Fällen wiederholen, daß im radikalen Lager mehr Talent zu finden iſt, als im gemäßigten und konſervativen. Das Unbedingte, das Neue, Verheißende wird für künſtleriſche Gemüter immer eine ſtärkere Anziehungskraft ausüben als alles, was ſchon vorhanden iſt und was deshalb notwendig auch Einſchränkungen, Zeichen von Veraltung, Erinnerungen an enttäuſchte Hoffnungen mit ſich führt. Auch das verſteht man leicht, daß die ſtärkeren Talente im Lager des Alten dem weiblichen Geſchlecht angehören, dem konſervativeren, das das Wirkliche mit ſchmückender Treue zu umgeben liebt, während der Mann lieber das Erhoffte mit ſtürmendem Eifer erobern will. Erſt Strachwitz lehrte die konſervativen Parteigänger die beredte Sprache ſtürmiſch-poetiſchen Angriffs; bis dahin ſchrieben die Angreifer unkünſtleriſch (wie Victor v. Strauß und Sebaſtian Brunner), die wirklichen Dichter weſentlich verteidigend, zurückhaltend (wie Sturm und Marie v. Nathuſius).

Die beiden frommen Lyriker Julius Sturm (1816—1896) und Leberecht Dreves (1817—1870) ſtehen an Talent hinter den Kreuzesſtürmern Sallet und Herwegh weit zurück. Julius Sturm aus Köſtritz verrät in ſeinen Gedichten voll aufrichtiger Empfindung nirgends, daß er (1841—1843) in Heilbronn in freundſchaftlichem Verkehr mit Kerner und Lenau lebte: ſo ganz unoriginell, ſo ſchwächlich im Ton, ſo ſelten von einem kräftigeren Herzſchlag durchdrungen, ziehen ſeine Lieder in langer, frommer Monotonie dahin — eine endloſe Prozeſſion, in der wir kaum einen Charakterkopf erblicken. Intereſſanter iſt der Konvertit Leberecht Dreves aus Hamburg, Blüchers Patenkind und als Dichter (1849) von Eichendorff aus der Taufe gehoben. Wie Schack kam er vom Rechtsſtudium zur vielſeitigen Lektüre und zur Überſetzung fremder Poeſie, beſonders altchriſtlicher Hymnen. Früh veröffentlichte er Gedichte; neben dem Einfluß Eichendorffs

zeigen ſie Reminiscenzen aus anderen Dichtern, Goethe, Stolberg, Heine, gegen die er ſich nie genügend gewahrt hat („Warte nur, wie balde ſenkſt dein müdes Haupt auch du". „Sohn, hier haſt du meine Wehr.") Eine innere Verwandtſchaft zog ihn, den romantiſchen Träumer, zur katholiſchen Kirche, in die er 1845 eintrat. Er hat dann vorzugsweiſe geiſtliche Gedichte verfaßt. Dreves iſt der typiſche Vertreter äußerlicher Virtuoſität. Wie in einer Dorfkirche das Madonnenbild mit Goldſchaum und Silberflittern behängt wird, ſo überdeckt er ſeine unſelbſtändigen Gedanken mit klirrendem Reimſpiel:

Auf den Bergen die Burgen,
Im Thale die Saale,
Im Städtchen die Mädchen —
Einſt alles wie heut;

oder mit der neu auftauchenden Allitteration, die Richard Wagner und Wilhelm Jordan in die Mode bringen ſollten:

Weich wehend wie weſtliche Winde,
Sanft ſäuſelnd wie Schilfrohr im See,
Labt Liebe und lächelt noch linde,
Wenn Wonne ſich wandelt in Weh . . .

Dies jeden poetiſchen Gedanken übertäubende Reimgeplätſcher bedeutet für die Lyrik, was für das Drama die leere „ſchöne Diktion": ein betrügeriſch auf die kahle Wand geklebter Stuck, der beim erſten Windeshauch abfällt und die kahle Mauer ſehen läßt. Nur wo ſich Dreves einmal entſchließt, ſchlicht zu ſein, wie in wenigen Trauer- und Andachtliedern, da erhebt er ſich über den Dilettantismus dieſer äußerlichen Ornamentation.

Ungleich ſelbſtändiger ſind zwei Schriftſtellerinnen, die den Roman zum konſervativen Kampfmittel gegen das revolutionäre Lied machen. Zwar die anonyme Verfaſſerin des berühmten Zeitromans „Eritis sicut Deus" (1854) knüpfte an jungdeutſche Tendenzepik an, als ſie ſich in wilden Erfindungen über die entſittlichende Wirkung des Subjektivismus erging und dabei das traurige Eheleben des Äſthetikers Viſcher zum Stamm der Geſchichte machte. Aber Marie v. Nathuſius (1817—1857) zeigte einer Zeit, für die die Pſychologie eine unbekannte Gegend wurde, mit ſeltener Kraft ihr Talent der Menſchenbeobachtung. Die Tochter eines magdeburgiſchen Geiſtlichen, begleitete ſie ihren Vater auf Viſitationsreiſen und prägte ſich Leben und Art des Landadels

und der Dorfbewohner ein. 1840 verlobte sie sich mit Philipp Nathusius, dem Sohn eines großen Fabrikherrn, dem „Ilius Pamphilius“ der Bettina, der nach der Revolution die Leitung des in seiner Art ganz vortrefflichen konservativen Agitationsorgans „Volksblatt für Stadt und Land“ übernahm. Für dies steuerte sie Kindergeschichten und Märchen bei, dann Erzählungen für junge Mädchen, und als eine solche war auch das „Tagebuch eines armen Fräuleins“ (1853) gedacht. Es ist ein Roman von größter Zartheit, in der Schilderung der inneren Kämpfe zwischen Stolz und Demut so wahr, in der Darstellung des allmählichen Erwachens der Liebe in einem verschüchterten Mädchenherzen so fein, in der Vorführung der Nebenfiguren (trotz ziemlich starker Schattierung des „Bösen“) so künstlerisch abgerundet! Ihre berühmte Altersgenossin Luise von François hat wohl größere Werke geschaffen, aber keines, das so wie dies fleckenlos wäre. Vor dem Hauch warmen Gottvertrauens und demütigen Gehorsams, der dies Buch beseelt, wird sich auch der Andersdenkende mit der Ehrfurcht beugen, auf die jede ehrlich bekannte und voll durchgeführte Überzeugung gutes Recht hat. Zahlreiche andere Geschichten erreichten dies Meisterwerk nicht, doch wird auch ihnen hohe Kunst nachgerühmt, zumal ihrem letzten Werk, „Elisabeth“ (1858). Jung ist sie gestorben; aus ihrem Nachlaß erschienen noch „Hundert Lieder, geistlich und weltlich, ernsthaft und fröhlich“.

Stark und fest stehen die Dichterinnen dieser Epoche da: Betty Paoli, Luise v. François, Marie v. Nathusius; schwankend und unsicher die Männer ihrer Partei: Dreves, Strachwitz, Redwitz. Keiner von ihnen, dessen Entwickelung nicht einen Bruch aufwiese, mag auch bei Dreves die Konversion sich stetiger, organischer vollzogen haben, als bei Redwitz der Austritt aus dem orthodoxen Lager.

Es ist üblich, von Moritz Graf v. Strachwitz (1822—1847) im Ton einer gewissen mitleidigen Anerkennung zu sprechen. Goedeke meint, Strachwitz habe wohl für Balladen eine glückliche Hand gehabt, in Liedern aber habe er sich immer vergriffen; und selbst sein alter Freund Fontane erklärt, er sei von seiner Bewunderung Strachwitzens fast ganz zurückgekommen. Nun, ein großer Dichter war Strachwitz sicher nicht; aber ich zweifle, ob man auch nur Freiligrath so benennen kann. Und soll durchaus gemessen werden, so bin ich geneigt, seine ursprüngliche Begabung höher zu schätzen als die Geibels. Man darf nur nicht vergessen,

daß Strachwitz ſtarb, bevor er ſeine „Juniuslieder“ ſchreiben konnte! Er nannte ſeine erſte Sammlung „Lieder eines Erwachenden“ (1842); der Zwanzigjährige blickt hier wirklich eben erſt in den Tag hinein. Er war einer der vornehmſten Adelsfamilien Schleſiens entſproſſen (geb. 13. März 1822 zu Peterwitz bei Frankenſtein), hatte in Breslau und Berlin Jura ſtudiert, in der Hauptſtadt aber vor allem im „Tunnel“, der berühmten Dichtergeſellſchaft, Gedichte angehört und vorgeleſen. Fontane, Kugler, Heyſe, beſonders aber als Hauptperſon des Kreiſes Scherenberg umgaben ihn hier; das kurze epiſche Gedicht ward in erſter Linie gepflegt, und Strachwitz erntete mit ſeinen Balladen reichen Beifall. Nach der Heimkehr beſuchte ihn (1844) Geibel auf ſeinem Gut und gab ihm gewiſſermaßen Privatunterricht in der Dichtkunſt, ohne daß ſie zu großer Intimität hätten gelangen können. Auf einer Reiſe nach Italien erkrankte Strachwitz in Venedig und ſtarb auf der Heimreiſe (11. Dezember 1847) in Wien. Aus ſeinem Nachlaß wurden „Neue Gedichte“ (1848) herausgegeben, dann (1850) eine Geſamtausgabe, die ſein Landsmann und Schulfreund Karl Weinhold mit einer vortrefflichen Einleitung verſah.

In der Grundſtimmung berührt ſich Strachwitz mit Geibel. Auch ihm iſt die Poeſie eine prieſterliche Kunſt und eine patriotiſche; in der Verehrung Platens begegnen ſie ſich wie in der Sehnſucht nach einem ſtarken Deutſchland. Auch ihre politiſchen Stellungen ſind mindeſtens eng benachbart. „Strachwitz war ein freiſinniger Ariſtokrat,“ ſagt Weinhold, „der den deutſchen Staat wollte, unabhängig vom Auslande, namentlich von Rußland, ſtark und einflußreich wie unter den kräftigſten der alten Frankenkaiſer, und innerlich feſt, gegen die Aufwiegler gerüſtet durch Vertrauen zwiſchen Volk und Regierung.“ Wenn wir ihn dennoch nicht neben Geibel, ſondern in die vorderſte Reihe der antirevolutionären Dichter geſtellt haben, ſo geſchah es deshalb, weil die Feindſchaft gegen den eigentlichen Träger der Revolution, das liberale Bürgertum, die Grundnote ſeiner Poeſie iſt. Hier iſt Strachwitz der echte Erbe der Romantik. Glühend haßt er die Mittelmäßigkeit, den „Tod des freien Mutes in Rat und That, in Fried' und Streit“, und er ſieht ſie verkörpert in dem „Ellenkrämertum“. Nach einer That verlangt er glühend, daß endlich der Degen Flammen ſprühe; denn nur durch Blut und Eiſen, durch „deutſche Hiebe“ kann Germania, das von ihm herrlich geprieſene „Land des Rechtes, Land des

Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes“ errettet werden, errettet von all den Gefahren: dem Tartarenzar, den Pfaffen, den Marats. Fast möchte er zuweilen verzweifeln, und die Angst um Deutschlands Zukunft hat nie reineren, volleren Klang gefunden als in dem prachtvollen Gedicht „Der Himmel ist blau“ — dem schönsten Lied aus Herweghs Schule; denn von Herweghs Kunst der Strophenteilung und des Refrains hat der junge Poet so gut wie von Platen gelernt, während sich Freiligraths Einfluß nur gelegentlich (wie in der prachtvollen „Jagd des Moguls“) spüren läßt, Lenau, Anastasius Grün, Sallet bewundert, aber nicht nachgeahmt wurden. Mit diesen liberalen Dichtern verband unsern romantischen Aristokraten vor allem der Haß gegen die Kleinlichkeit der Gegenwart. Und jene Augenblicke der Verzagtheit waren doch Ausnahmen; im Grunde der Seele stand die Überzeugung von Deutschlands großer Zukunft fest, von der Befreiung durch die That, und als einer der ersten (dem dann besonders J. G. Fischer in einem oft citierten Gedicht folgte) hat er den großen Einiger des Vaterlandes prophezeit:

So kommt es, ihr Männer des ewigen Nein,
So kommt's, ihr Tyrannenvertreiber:
Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber.
Bis dahin webt mit Fleiß und List
Eure Schlingen ineinander;
Wenn der gordische Knoten fertig ist,
Schickt Gott den Alexander!

Hier haben wir den ganzen Strachwitz: den ritterlichen Feind der Schreier und Schreiber, der tapfer für das Recht des Zweikampfes und jeder kühnen That eintritt, den Patrioten, den Kämpfer.

Diese Lust an der tapfern That ist es auch, die seinen Balladen ihre außerordentliche Kraft giebt. Die Geibels nehmen sich daneben gar bläßlich aus, und Strachwitz könnte bei seiner Herausforderung der „Zarten“ wohl auch an die mißglückte Freundschaft mit Geibel gedacht haben. Der Stiefbruder Sallets hatte ihm die von diesem unternommene Übersetzung der altenglischen Balladensammlung des Bischofs Percy verschafft, und hier vor allem hat Strachwitz den starken Schwertschlag seiner Heldenlieder gelernt, den bei der Nachahmung der gleichen Vorbilder Fontane selten, Geibel nie erreicht hat. Das macht: ihn freut an der Ballade nicht das Erzählen, sondern das Miterleben. Gleich ist er mitten drin im Kampf, schlägt mit

Douglas auf das „Heidengeſicht“ oder reißt das Tuch von der Wunde: „Nun grüße dich Gott, Frau Minne“. „Es iſt im Gange des Strachwitziſchen Verſes ein eigentümlicher Schwung,“ ſagt Weinhold: es iſt der Schwung einer ſtürmiſchen Seele, die in jedes Wort ihr ganzes Verlangen legt.

Raſch und ſtürmiſch rollen auch ſeine Verſe „mit mehr als deutſcher Schnelle“ einher und ſchöpfen in kurzen Zwiſchenverſen Luft von der atemloſen Haſt, wie in dem wunderſchönen Gedicht „Die Roſe im Meer“; und unwillkürlich teilt ſich uns ihr Rhythmus mit, wie er es ſelbſt in einem Liebeslied ſchildert:

Im Takte wogt dein ſchönes Haupt,
Dein Herz hört ſtille zu —

Und ehrlich, gerade bekennt er auch ſeine Sünden, wie in dem ernſten Gedicht „Böſes Gewiſſen“, ſeine Schwächen, wie in jenem „Wie gerne dir zu Füßen“. Ganz wie er iſt, tritt er vor uns hin: ein zum Leben Erwachter, zum Kampf und zum Genuß des Lebens. Wie viel näher tritt uns dieſe warmherzige Jugendlichkeit als die kalte „reife Kunſt“ der Schack und Bodenſtedt! Wir wiegen uns mit ſeinen Terzinen aus Venedig in der Gondel, träumen mit dem todkranken Dichter, der ſich, in die Kiſſen zurückgelehnt, ſonnt, und fühlen ihm ſeinen Haß gegen Schreiber und Krämer und Eiſenbahn nach. Er war ein Liebling der Frauen; er ſollte auch ein Liebling unſerer Jugend ſein!

Mit Strachwitz war Heinrich v. Mühler (1813—1874) aus Brieg eng befreundet, der im „Tunnel“ ſeine bekannte, aber viel zu pompöſe Ballade „Zu Quedlinburg im Dome“ vorgeleſen haben mag, gerechteren Ruhm aber mit einem der vortrefflichſten Studentenlieder geerntet hat, die wir beſitzen: „Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus“. Als der fleißige und wohlwollende Beamte der frömmſte und orthodoxeſte Kultusminiſter geworden war, den Preußen ſeit lange beſeſſen hatte, haben ſeine Gegner ihm dies luſtige Lied oft vorgehalten, ſo in einer wirkſamen Flugſchrift („Ein Kultusminiſter, der ſeinen Beruf verfehlt hat“, 1872) der fortſchrittliche Abgeordnete Parriſius. Mit Unrecht, glaube ich. Die Feindſchaft gegen den „Bourgeois-Liberalismus“, wie ſie Bismarcks „rechte Hand“ Lothar Bucher, Strachwitz, Mühler jeder in ſeiner Art bekundet haben, verträgt ſich mit einer trinkfröhlichen Studentenluſt ſehr gut; haben doch beide in einer philiſterfeindlichen Romantik ihren Nährboden!

Während sich so der politische Kampf in der Dichtung abspiegelte und der aristokratische „Graf" durch seine Parteinahme sich die Popularität verscherzte, die unbedeutendere Demokratendichter ernteten, ging von den Tagesfragen fast unbewegt eine ernste und große Frauenseele stolz ihre einsamen Wege. Vielfach zwar berührt sich in ihrer Auffassung der Zeit Betty Paoli (1815—1894) mit Strachwitz. Auch sie hat die Utilitarier gescholten; sie hat ihre Balladen aus dem Lager der Vendée und der Jacobiten geholt in einer Zeit, da die Legitimität so unpopulär war wie möglich. Aber sie hat auch ihre eigene Zeit geliebt:

Ich bin ihr Kind und nicht ihr Richter!
In meinen Adern wallt ihr Blut —

und um ihrer Humanität willen hat sie die „vielgeschmähte Gegenwart" als echt christlich gepriesen. Denn sie stand wirklich über den Parteien; Alt und Neu verschwanden ihr vor dem Ewigen, und die eine große Lehre „von des Entsagens herber Seligkeit" schien ihr für jede Zeit und für jeden Tag die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin besungen, und sie durfte es, denn als die große Dichterin starb, war Betty Paoli ihre einzige Erbin; wie ihr wieder mit vollem Recht Marie von Ebner-Eschenbach die Grabrede hielt und nur sie. Wo aber die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem leidenschaftlichen Willen zu glauben niedergekämpft hatte, da stand der Sprößling anderer Zeiten und anderer Verhältnisse wehrlos dem Zweifel gegenüber. Sie suchte und fand dann eine Versöhnung in dem christlichen Pantheismus des Angelus Silesius.

Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist (30. Dezember 1815) in Wien geboren; von der berühmten „leichten Art" der Wiener hat wohl aber niemand weniger besessen als sie. Dingelstedt gehörte in das „Capua der Geister"; sie schien dahin verbannt, so liebevoll auch Wien sie immer umhegt hat. Zwei Erlebnisse haben ihr Schicksal bestimmt — und ihre Poesie. Der Vater, ein angesehener Arzt, starb früh und scheint das Herz seines Kindes nicht besessen zu haben, das dagegen leidenschaftlich an der Mutter hing. Diese geriet in Armut, als Elisabeth fünfzehn Jahr alt war; zugleich bemächtigte sich ihrer eine nervöse Unruhe, die sie von Ort zu Ort führte. Als die Tochter als Erzieherin (1833—1835) nach Rußland ging, ließ sie die Mutter nicht von sich, und ihr opferte sie dann die Stellung, da die alte Frau die fremde

Einſamkeit nicht vertrug. Sie ward in Wien Geſellſchaftsdame bei der Fürſtin Schwarzenberg, der Witwe des Siegers von Leipzig (1843—1848), und hat dann, nach längeren Reiſen, im Hauſe einer treuen Freundin gefunden „was wohl die Erfüllung des Traumes eines jeden Schaffenden iſt: alle Annehmlichkeiten, alles Behagen des Familienlebens ohne eine ſeiner Verpflichtungen". Von Liebe und Ehrfurcht umgeben hat hier in voller Geiſteskraft, wenn auch körperlich gelähmt, die Dichterin faſt das achtzigſte Jahr erreicht (geſt. 5. Juli 1894), ganz dem Leben und dem Schaffen hingegeben, unermüdlich im Genuß ihrer Lieblingsbücher (bei ihr gehörte noch Schiller dazu, der ſonſt „unmodern" zu werden begann) und verſunken in die Betrachtung des Weltlaufs.

Betty Paoli iſt ſtark didaktiſch, wie Geibel, wie Freytag, und doch aus anderer Wurzel. Eine ſchwere Erfahrung fiel in ihr Leben noch nach jener Verarmung und ihren Folgen — Erfahrungen beides, die ſie mit der edlen Dichterin der „Letzten Reckenburgerin" teilte. Sie durchlebte eine tiefe leidenſchaftliche Liebe — und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht ſtark genug war für ſo viel Liebe. Dies Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geſchlechts bildet nicht nur, wie R. M. Werner gezeigt hat, das Grundmotiv faſt all ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge" 1844), ſondern es erſchuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Als die erſte Sammlung (1841) erſchien, erregte ſie in Wien große Begeiſterung, die freilich auf die Heimat der Dichterin beſchränkt blieb; eine Dame der „hohen Geſellſchaft" rief der jungen Marie von Ebner-Eſchenbach zu, dieſe Gedichte dürfe man nur knieend leſen. Mindeſtens wird damit gut ausgedrückt, welches Gefühl ſchon das erſte Auftreten der Dichterin einflößte: Ehrfurcht. Hier ſchon iſt eine ſtarke, herrſchgewaltige Perſönlichkeit zu erkennen, die ſich ganz bezwingt, die ſich völlig unterwirft, ſich einem Gefühl hingiebt, ſtark und wahr. Und als nun jene ſchwere Erfahrung ihr das Glück, auf das ſie ihre Exiſtenz geſetzt hatte, für immer raubte, da faßte ſie ſtolz und groß ihr ganzes Fühlen zuſammen und widmete es ihrer Pflicht. Auch ſie empfand die Poeſie als prieſterliche Kunſt, als einzig untrügliche Offenbarung der Wahrheit — aber keiner einzelnen Wahrheit, ſondern der allgemeinen von der Pflicht, ſtark und gut zu ſein. Beſchaulich im höchſten Sinn iſt ihre Dichtung; ſchon in der Form ſpiegelt ſich das ab. „Das Nachſinnen, Vorſichherträumen der Dichterin", ſagt R. M.

Werner, „gefällt ſich in jenem eigentümlichen Gang, den wir an der ſogenannten Priamel gewohnt ſind: eine Reihe von ſcheinbar unzuſammenhängenden Sätzen erhält erſt durch den zuſammenfaſſenden Schlußſatz einen ungeahnten Sinn. Dieſer Gang, der ſcheinbar nicht vom Platze kommt und doch zu einem Punkte mit weiter Ausſicht führt, paßt ganz ausgezeichnet für eine nachdenkliche Natur gleich der Betty Paolis.“ Beſchaulich alſo, aber im Sinne einer weiten Ausſicht — ähnlich rühmt ein Kritiker Marie von Nathuſius einen Blick für das Ganze des Lebens nach. Und ſo iſt auch in ihren zahlreichen gnomiſchen Zwei- und Vierzeilern nichts von der oft kleinlichen Detailweisheit ſo vieler Didaktiker, wie des auch von ihr als Lehrer verehrten Rückert. Er war als großer Meiſter der Form dieſer Zeit wieder wert geworden; mochte auch Herwegh der „Blume vom Ganges“ ſpotten — Schack, Strachwitz, Betty Paoli wußten von dem zu lernen, der einſt für Grillparzer, der auch für Hebbel nur ein „ausgeſtopfter Adler“ war. Aber die Frau hat hier ihren Blick auf das Große allein gerichtet, wo der Mann nur zu gern ſich im Kleinen verlor. Das gilt von der Form, in der ihre ſchlichte Kraft ſich mit den einfachſten Versmaßen behilft; das gilt für den Inhalt. Was ſie predigt, hat ſie erlebt, wie Strachwitz erlebt hat, was er erzählt. Bekenntniſſe ſind ihre gnomiſchen wie ihre lyriſchen Dichtungen. Und hier liegt ihre Stärke: in der Intenſität des geiſtigen Erlebniſſes, in der Ehrlichkeit der Wiedergabe. Weit bleiben dahinter die Balladen zurück. Ihr gehörte der „Aufſchrei“ des leidenſchaftlichen Herzens, ihr das rückhaltloſe Geſtändnis der „Briefe an einen Verſtorbenen“, ihr der ſtarke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch“. Groß und einfach durfte ſie ſagen:

Ich bin nichts weiter als ein Herz,
Das viel gelebt und viel gelitten,

und ihre Grabſchrift durfte bekennen, daß die Wahrheit ihrer Seele Odem und daß getreu bis an den Tod ſie war.

Und mit der großartigen Wahrheitsliebe dieſer Frau vergleiche man nun die Dichtung des Mannes, der einen Augenblick lang im konſervativen Lager als Prophet der Wahrheit galt, der der gefeierte Vorkämpfer des Chriſtentums hieß!

Oskar von Redwitz (1823—1891), ein Juriſt aus altem katholiſchen Adelsgeſchlecht, ließ auf der Grenze von Revolution und Reaktion (1849) ſeine „Amaranth“ erſcheinen. Man jauchzte

dem Sänger frommer Minne zu; die Auflagen jagten sich; der Dichter erhielt (1851) eine Berufung als Professor der Ästhetik und Litteraturgeschichte nach Wien — Wilhelm Scherers spätere Stellung sollte einer jener nur durch wissenschaftlichen Dilettantismus legitimierten Dichter erhalten, die damals Lehrstühle als Pfründen erlangten, wie Geibel und Bodenstedt sie bekamen, Sallet und Klaus Groth sie erhofften. Aber Redwitz kehrte bald aus der Verpflichtung zu einem festen Beruf in seinen behaglichen Dilettantismus zurück und dichtete Dramen im modischen Stil („Thomas Morus" 1856, „Philippine Welser" 1859) auf seinen Gütern und (seit 1861) in der Dichterhauptstadt München. Dort kam er zu hohen Ehren und ward auch in den bayerischen Landtag gewählt — als liberales Mitglied. Das neue deutsche Reich begrüßte er (1871) mit ehrlichem Enthusiasmus, denn für das Kaiserreich hatte auch der Autor der „Amaranth" schon geschwärmt. Überhaupt ist an der Redlichkeit des fränkischen Edelmanns nicht zu zweifeln; er war nur eben Dilettant auch in seinen Uberzeugungen. Aufsehen erregte dann noch einmal „Odilo" (1878), das die Erziehung eines katholischen Deutschen der neuesten Zeit vom Mönch zum freisinnigen Arzt schildert und um dieser Tendenz willen einen Beifall fand, den das Buch als Kunstwerk nicht verdiente. Für die Litteraturgeschichte ist und bleibt Redwitz nur der Verfasser von „Amaranth", denn nur dies Versepos ist eine charakteristische Erscheinung; die Dramen und Romane gehen in der Masse ihrer Geschwister spurlos verloren.

Um so charakteristischer ist freilich „Amaranth" — und der Erfolg des Buches. Ein tugendhafter Musterjüngling aus dem Mittelalter, wo es am „deutschesten" ist, läßt sich einen Augenblick von der gleißenden Schlange voll welscher Tücke Ghismonda umgarnen. Aber nachdem er sie auf die Probe gestellt hat, bestraft er sie in brutalster Weise und kehrt zu Amaranth, dem unscheinbaren Edelstein von deutscher Art, zurück. Die Charakterzeichnung ist im Stil Fouqués, doch ohne dessen versöhnende Naivetät. Jung Walther renommiert mit Tapferkeit und Stärke und sagt dann mit herzgewinnender Freude an der eigenen Unschuld: „Ich bin ein ehrlich deutsches Blut"; und die zarte Jungfrau Amaranth stellt in süßlichen Liedern Betrachtungen über Mutterliebe und Erziehung an . . .

„Amaranthen" ward mit Recht ein Spottwort für fade

Sentimentalität. Aber dies Produkt reinſter Backfiſchpoeſie hat uns all jene erſchreckliche Malerei eingebracht oder doch angekündigt, mit der die „Meiſter“ Sichel und Seifert und wie ſie alle heißen das „Heim ſchmücken“: minnigliche Maidlein, an einen Baumſtamm gelehnt, ſehnen ſich mit tellergroßen Augen nach „ihm“, oder ſinnige Jungfrauen vergehen ſchmachtend in „ſeinen“ Armen.

So ſtand dicht neben der Roheit, zu der die revolutionäre Lyrik zumal nach dem Fehlſchlag der Revolution nur zu oft herunterſank, die unerträglichſte Empfindelei. Sie ſtanden ſich auch in den Verſuchen, die Weltanſchauung der Zeit zu formulieren, Aug in Aug gegenüber. Auf der einen Seite ein grober Materialismus, der Feuerbachs romantiſche Vergötterung des Menſchlich-Allzumenſchlichen in die renommiſtiſche Formel umſetzte, der Gedanke ſei nur eine Sekretion des Gehirns wie — andere Körperteile andere Sekretionen abſonderten; auf der andern ein zierlicher Idealismus, der das Univerſum mit Milliarden kleiner Porzellanſeelchen anfüllte. Dort eine überſtarke, auf das große Publikum berechnete Agitatorenſprache; hier eine überfeine, den „Auserwählten“ ſchmeichelnde Salonrede — ſo nehmen ſich nebeneinander die typiſchen Vertreter der Philoſophie jener Tage aus, beides Söhne des gleichen kinderreichen Jahres 1817: Karl Vogt und Hermann Lotze (1817—1881).

Für die Stimmung der Gebildeten um 1860 iſt Lotzes „Mikrokosmus“ (1856—1864) ein unſchätzbares Dokument, mag auch die unmittelbare Wirkung dieſes philoſophiſch-religiöſen Laienevangeliums gering geweſen ſein. Lotze faßt im Sinne der alten Scholaſtiker den Menſchen als verkleinertes Spiegelbild, als Modell der großen Welt auf; zugleich aber deutet der Name auf den Ehrgeiz, dem „Kosmos“ Humboldts ein Gegenſtück zu geben, ſeiner Beſchreibung der äußeren Welt eine ſolche der inneren Welt zur Seite zu ſtellen. Nun kann nichts bezeichnender ſein als der Gegenſatz dieſer beiden Werke. Der Naturforſcher wollte überall Philoſoph ſein; der Philoſoph will jetzt nur als Naturforſcher erſcheinen. Skeptiſch lehnt er Erklärungen ab, die bisher unbeſtritten galten, um die Unerforſchlichkeit der letzten Gründe nachdrücklich zu betonen. Selbſt die ſtete Folge von Urſache und Wirkung ſei nicht „notwendig“, ſondern in jedem Einzelfall nur durch Gottes Willen vermittelt. Die möglichſt klare und vollſtändige Beſchreibung aller wirklicher Beobachtung fähigen Phänomene erſcheint

ihm (wie ſpäter dem großen Phyſiker Kirchhoff in ſeiner berühmten Definition der Aufgabe ſeiner Wiſſenſchaft) als das Höchſte, was wir erreichen können. Aber „die leuchtende und tönende Pracht der Sinnlichkeit“ iſt ihm auch nicht mehr Symbol, ſondern im Gegenteil Endzweck der Schöpfung, und jenes andere, worin wir in befangener Täuſchung erſt das wahre Weſen der Dinge ſuchen, iſt nichts als der Apparat, auf dem die allein wertvolle Wirklichkeit dieſer ſchönen Erſcheinung beruht.

Man bedenke wohl, was dies Eingeſtändnis bedeutet! Vielleicht zum erſtenmal, ſeit Philoſophen die Welt als ein Ganzes zu begreifen verſuchten, wird die ſichtbare Fülle der Erſcheinungen ſelbſt, wird das, was Goethe „die Natur“ nannte, in einem philoſophiſchen Syſtem als letzter Zweck der Schöpfung anerkannt. Der künſtleriſche Wille Gottes, eine bunte Welt zu ſchaffen, wird zum Grundgedanken aller Exiſtenz gemacht — nicht mehr teleologiſch-pädagogiſche Abſichten eines Erziehers der Menſchheit, aber auch nicht mehr blinder Zufall der Elemente. Jene mächtige Freude an der Wirklichkeit, deren Aufſteigen wir beobachteten, hat es endlich auch zu philoſophiſcher Anerkennung gebracht; jener feine Epikureismus des Kunſtgenuſſes, des Sammelns und Überſetzens, der die ganze Zeit erfüllt, feiert in der möglichſt vollſtändigen Beſchreibung der wunderbaren Phänomene dieſer Welt ſeinen höchſten Triumph. Sauber und zierlich bildet der Philoſoph in ſorgfältigen Modellen und Präparaten die Formen des Lebens, die Sitten, die Kunſtanſchauungen, die Körperteile in ihren gegenſeitigen Beziehungen nach und ſtellt ſie triumphierend vor uns hin; freilich, der ungeheuere Prozeß der Weltgeſchichte ſo niedlich dargeſtellt, befremdet kaum minder als eine allzu elegante Ballade aus der Schule Geibels. — Auch die Befreundung mit der Gegenwart fehlt nicht, die gegenüber dem ſeit lange hergebrachten und noch fortdauernden Verketzern der „Jetztzeit“ (welches gräßliche Wort um jene Zeit, 1844, Johannes Scherr in die Mode gebracht zu haben ſcheint) ihr Recht wahrt. Worin die „Schönheit“ der Neuzeit beſteht, hat Lotzes feiner Sinn wohl zuerſt angedeutet:

> Gegenüber der Umſtändlichkeit und dem Ungeſchick unzähliger früherer Lebenseinrichtungen, welche Vorliebe für die Eleganz der kürzeſten Auflöſung jeder Schwierigkeit! in dem Bau der Maſchinen welche knappe, ſaubere Einfachheit, wie große Effekte durch geiſtreiche Kombination weniger Mittel! Auch darin iſt unzweifelhaft Schönheit, und auch an dem nicht mehr antik drapierten, nicht mehr träumeriſch langgelockten, ſondern kurz-

geſchorenen, kurz angebundenen Geiſt der Gegenwart kann man ſich herzlich erfreuen und ihm wünſchen, daß er aus dieſem kleinen Keime einen großen Baum originaler Lebensſchönheit aufziehen möge.

Etwas von dieſem Geiſt mathematiſcher Schönheit liegt in der Freude der Zeit am ſcharf treffenden Pamphlet, mehr noch in der virtuoſen Formſtrenge der Geibel und Schack; ganz aber zeigt er ſich in der wiſſenſchaftlichen Präciſion und Klarheit der nächſten Gelehrtengeneration, der Helmholtz, Kirchhoff, Brücke. Aber trotz dieſer Anerkennung der Gegenwart iſt Lotze bewußter und mit Freude bewußter Gegner ſeiner Zeit. Wie Feuerbach der Philoſoph und Karl Vogt der Populärphiloſoph der Revolution, ſo iſt Lotze zugleich der Philoſoph und der Populärphiloſoph der Reaktion. Dem vertrauensvollen Glauben an den ſteten Fortſchritt ſtellt er entſchiedene Skepſis gegenüber: „Und ſo erſcheint uns die Geſchichte noch immer, wie ſie allen Zeiten erſchienen iſt, als ein Weg von unbekanntem Anfang zu unbekanntem Ende.“ Nicht einmal das Dogma von der unbeſchränkten Perfektibilität der Wiſſenſchaften giebt er zu. Und mit feinem Lächeln parodiert er den Stolz der „exakten Forſchung“ durch eine mit geiſtreicher Pſychologie durchgeführte exakte Lehre von Putz und Schmuck als Gegenſtück zu der Aſtronomie des Franzoſen Leverrier (1811—1877), deſſen Berechnung des noch nie erſchauten Planeten „Neptun“ (1846) als der Gipfelpunkt menſchlicher Forſchungskraft geprieſen wurde. Auch Lotzes faſt zu eleganter Stil ſtand zu dem agitatoriſch wirkſamen Plakatſtil der Herwegh und Vogt in charakteriſtiſchem Gegenſatz. Der Göttinger Profeſſor (1844—1881; dann nur noch wenige Monate in Berlin) blieb dem Geiſt der allzeit ariſtokratiſchen Georgia Auguſta getreu, wenn er gegen jegliche Übertreibung auftrat und die Überſchätzung des „geſunden Menſchenverſtandes“ ſo nachdrücklich ablehnte, wie einſt ſein frommer Vorgänger Albrecht von Haller; aber zugleich war er doch von der Neigung der „titaniſchen Epoche“, Religionen zu ſtiften und Weltanſchauungen zu erfinden, angeſteckt: Alles iſt erfüllt von kleinen Seelchen, Teilchen Gottes, die doch wieder erheblich über den Horizont des exakten Beobachters hinausgehen. So konnte der feine Pſycholog und Phyſiolog doch in höherem Grade Klaſſiker der „allgemeinen Bildung“ werden, als es ſeinen eigenen Anſprüchen nahe gelegen hätte. Zwiſchen Scheffers „Laienbrevier“ und Strauß' „Alten und neuen Glauben“ ſtellt ſich Lotzes „Mikrokosmus“ als das bezeichnende Bibelbuch einer durch

zu viel Aufregung ermüdeten, ariſtokratiſch-exkluſiven und bildungsſtolzen Bourgeoiſie. —

Während ſo ſkeptiſche Philoſophie, Myſtik und — Geſinnungsloſigkeit über und unter den feindlichen Parteien ihre Stellung nahmen, arbeiteten langſam, aber ſicher Geſchichte, Vorurteilsloſigkeit und Friedensliebe daran, eine Verſöhnung der Gegenſätze auf dem Boden gemeinſchaftlicher Vorausſetzungen zu ermöglichen.

Als die Romantik der „Genialen“ und der Rationalismus der „Philiſter“ in unverſöhnlichen Krieg geraten waren, da gelang es der hiſtoriſchen Schule, aus beiden Lagern die beſten Elemente zu neuer Arbeit zu vereinigen. Wohl ging der geſchichtliche Sinn der Savigny und Grimm aus romantiſchen Ideen hervor — ſeine Erfolge aber verdankte er jener ruhigen, ſicheren Einzelarbeit, die die Schlegel und Brentano folgerichtig als philiſtrös verſpotteten. Das Schauſpiel wiederholte ſich jetzt. Die großen Hiſtoriker, die auf Ranke folgten, hatten wohl von dem konſervativen, im Grunde ſeiner Seele durchaus antiromantiſchen Altmeiſter Methode und Exaktheit gelernt — der Geiſt aber, in dem ſie die Werkzeuge verwandten, kam ihnen aus dem liberalen Lager zu, und die romantiſchen Ideen, die jetzt dort wirkſam waren, hatten ihren guten Anteil an ihrer Stoffwahl wie an ihrer Tendenz. Es iſt die Epoche der „politiſchen Hiſtoriker“, die jetzt die Zeit der „ſtrengen Objektivität“ ablöſt. Schüler Rankes, direkt oder indirekt, iſt jeder deutſche Hiſtoriker ſeit Ranke — Curtius etwa ausgenommen —; aber daneben hat auf die „politiſchen Hiſtoriker“ faſt durchweg Dahlmann eingewirkt, das Orakel der Paulskirche, der Mann, dem die Geſchichte vor allem Führerin zum politiſchen Lernen, Wegweiſerin der politiſchen Entwickelung war. In ſeinem berühmten Vortrag „Über den Stand der neueren deutſchen Geſchichtſchreibung“ (1856) ſagt Heinrich v. Sybel:

> Fragt man nun, was die erfreulichen Erſcheinungen der deutſchen Geſchichtſchreibung ſeit 1848 von ihren Vorgängern unterſcheidet, ſo wird man bald inne, daß die charakteriſtiſchen Merkmale nicht in dem Kreiſe des wiſſenſchaftlichen und gelehrten Apparates liegen ... Das Neue liegt durchaus in der veränderten Stellung des Autors zum Staate. Hier zeigt ſich alles, was wir vorher als allgemeinen Fortſchritt in dem Bewußtſein der Nation bemerkten, größere Klarheit und intenſivere Kraft des nationalen Gefühles, praktiſche Mäßigung und eingehende Sicherheit des politiſchen Urteils, poſitive Wärme und freier Blick in der ſittlichen Auffaſſung. Die doktrinäre Phraſe und die politiſche Kannegießerei mancher altliberaler

Hiſtoriker ſind ebenſo verſchwunden, wie die offiziöſe Geheim- und Vornehmthuerei, die ſonſt wohl als Merkzeichen gutgeſinnter Geſchichtſchreibung gegolten hat. Statt deſſen ſucht man den Staatsmann nach den ſachgemäßen Forderungen ſeiner Kunſt zu beurteilen, dieſe Kunſt aber ſtets nach dem Maßſtabe menſchlicher und ewiger Sitte zu meſſen. Die Geſinnung, welche hiermit bezeichnet iſt, giebt wie dem Inhalte ſogleich auch der Form ihr Gepräge; zum erſtenmal in der deutſchen Geſchichtſchreibung beginnt ſich ein feſter, den verſchiedenen Perſönlichkeiten gemeinſamer, den mannigfaltigſten Stoffen paſſender hiſtoriſcher Stil zu bilden.

Schritt für Schritt näherte man ſich dieſer „reichen Zukunft“. Vorläufer der neuen Epoche war Johann Guſtav Droyſen (1808—1884) aus Treptow, der letzte von Ranke völlig unabhängige deutſche Hiſtoriker. Er war noch ganz aus den Bildungsintereſſen der Zeit Niebuhrs und Dahlmanns hervorgegangen. Seine Geſchichtsauffaſſung beruhte auf dem großen Grundſatz: „Die Geſchichte hat ſich nur mit dem Lebendigen zu befaſſen.“ Lebendig, fortwirkend war ihm die Poeſie des Ariſtophanes, die er unvergleichlich verdeutſcht hat; lebendig war ihm die Politik Alexanders des Großen wie die preußiſche Politik. Nichts Menſchliches war dieſem umfaſſenden Geiſt fremd — wenn es ihm „lebendig“ ſchien; lebendig aber wurde ihm die Geſchichte durch die großartige Kontinuität der politiſchen Entwickelung. In dieſem Sinne war ſchon er durchaus „politiſcher Hiſtoriker“; und wenn er anläßlich ſeiner Biographie Yorks (1851), eines der prächtigſten hiſtoriſchen Leſewerke, die wir beſitzen, mit dem alten Kantianer v. Schoen, dem liberalen oſtpreußiſchen Oberpräſidenten und Gehilfen Steins, korreſpondierte, ſo fühlte der alte Herr in Droyſens ſtarker Betonung nationaler Elemente ganz richtig einen ſcharfen Gegenſatz zu der bisherigen Behandlung der „Staatsgeſchichte“ heraus. Aber Droyſen, obgleich auch als aktiver Politiker thätig, verwahrte ſich doch noch gegen eine direkte Nutzanwendung der Geſchichtſchreibung, und wir haben ſeinen Ärger über die politiſch-rhetoriſche „Geſchichte der Girondins“ von Lamartine bereits erwähnt. — Rankes bedeutendſter und älteſter Schüler, Georg Waitz (1813—1886) aus Flensburg, der große Meiſter der Verfaſſungsgeſchichte, trat mit ſeiner Verwertung des alten Kaiſertums ſchon der eigentlichen „politiſchen Geſchichte“ einen Schritt näher: ſchon wurde direkt die Frage aufgeworfen und zwiſchen ihm und Sybel diskutiert, wie weit die alten politiſchen Ideale noch eine moderne Berechtigung hätten. Heinrich v. Sybel (1817—1895) aus Düſſeldorf führte den Kampf

gegen die romantiſche Auffaſſung des Kaiſertums dann gegen Julius Ficker (geb. 1826) in heftigem Schriftenwechſel durch und ward der eigentliche Bahnbrecher der „politiſchen Geſchichtſchreibung“. Dieſe begann, ſobald zu der Beachtung der dauernden politiſchen Ideen (die ſchon bei Montesquieu, 1689—1755, und Gibbon, 1737—1794, nicht gefehlt hatte) die beſtändige Prüfung ihrer Bedeutung für die Gegenwart trat. Wie weit ſind die alten Ideen von den Beziehungen zwiſchen Staat und Kirche, zwiſchen dem Staatsintereſſe und dem Recht des Einzelnen, zwiſchen Moral und Politik, zwiſchen Tradition und Naturrecht noch „lebendig“? Wie weit verlangen ſie bei der Umgeſtaltung von Staat, Kirche, Moral, Politik auch ihrerſeits Modifikationen? Das waren Probleme, die gerade Sybels kampffreudige Natur an jede Erörterung eines hiſtoriſchen Problems anzuknüpfen liebte. Indem er jene Ideen nicht als unabänderlich gegebene Maximen auffaßte, ſondern als Ergebniſſe wechſelnder Zeitverhältniſſe, gelangte er über die franzöſiſche Revolution und die Entſtehung des Deutſchen Reiches — neben der Unabhängigkeit Nordamerikas die größten Phänomene der neueren Geſchichte — zu neuen Anſchauungen. Seine „Begründung des Deutſchen Reiches“ (ſeit 1894) iſt ein Nationalwerk geworden wie nur noch Treitſchkes „Deutſche Geſchichte“. Daneben fordern glänzende Vorträge und Abhandlungen allgemeine Beachtung, alle mit jener ſouveränen Freudigkeit des ſiegesgewiſſen Verſtandes geſchrieben, die Sybels Stil ſeinen eigenartigen Reiz giebt. — Neben Sybel ſteht Theodor Mommſen (geb. 1817) aus Garding in Schleswig mit ſeiner monumentalen „Römiſchen Geſchichte“ (1854—1856), der ſo unvergleichlich in den Charakteren und den Verhältniſſen die dauernden Elemente von den nur hiſtoriſch bedingten zu trennen weiß, der formgewaltige Meiſter der pſychologiſchen Schilderung. Niemand hat ſo umfaſſend wie er alle Geiſtesäußerungen einer Nation für die Beurteilung ihrer hiſtoriſchen Eigenart beherrſcht, Sprache und Feldmeßkunſt, Münzen und Mythologie, Rechtsweſen und Perſonalnotizen ſo unbedingt zu ſeiner Verfügung gehabt. Dabei iſt dieſem Geiſt ſelbſtverſtändlich, in allen großen Geiſtesregungen auch der Gegenwart zu leben; er iſt ſo natürlich aktiver Politiker, wie er ein vollendeter Goethekenner iſt, und daß er auch gedichtet hat („Liederbuch dreier Freunde“, mit ſeinem Bruder Tycho und mit Theodor Storm, 1843), ließe ſich vorausſetzen, wenn wir es nicht wüßten.

Ein Stil von großartiger Eigenheit, deſſen Subjektivität freilich von Rankes Objektivität weit abſteht, führt ihn weiter in die nicht allzu große Zahl originaler Sprachgebieter ein, über die die deutſche Proſa verfügt. Würdig folgt ihm der Mann, der Rankes Nachfolger in Berlin hätte werden ſollen: Jakob Burckhardt (1818—1897) aus Baſel, auch er ein Gelehrter, der die ſtaunenswerteſte Vielſeitigkeit mit unübertrefflicher Gründlichkeit zu vereinen wußte, auch er eine geborene Forſchernatur, die die ſtärkſten Impulſe aus der Dichterſeele zog, aus dem Bedürfnis, große Epochen und Momente in der ganzen unerſchöpflichen Fülle ihrer Wirklichkeit nachzuerleben. So ſchenkte er uns die „Kultur der Renaiſſance in Italien“ (1860), ein Werk, das man das vollkommenſte, nach Form und Inhalt fehlerloſeſte gelehrte Werk der deutſchen Litteratur nennen möchte, wenn man in ſolchen Dingen Superlative wagen dürfte. So ergänzt er gleichſam Mommſens Hauptwerk durch ſeine „Zeit Konſtantins des Großen“ (1853), in der er die „Selbſtzerſetzung der antiken Kultur“ ſchildert, und Gregorovius' „Geſchichte der Stadt Rom im Mittelalter“ durch ſeinen „Cicerone“ (1855), eine als Anleitung zum Genuß der Kunſtwerke Italiens gefaßte Kunſtgeſchichte. Scheinbar alſo hat er meiſt neben die Staatsgeſchichte gebaut, die kulturelle, religiöſe, kunſtgeſchichtliche Würdigung ſtatt der ſtaatlichen gegeben. Thatſächlich gehört Burckhardt durchaus zu den „politiſchen Hiſtorikern“. Ihm iſt die Politik nur eine einzelne Erſcheinungsform der Kultur, der „Staat als Kunſtwerk“ ſteht neben anderen Kunſtwerken, und wie für ſie iſt auch für ihn zu prüfen, ob jene großen Ideen, die Burckhardt vor allem in der Antike und der Renaiſſance verwirklicht ſieht, noch fortdauerndes Recht haben. Die begeiſterte Hingabe an die Schönheit beſtimmt Burckhardts Stellung auf ſeiten eines durch Schönheitsgefühl gebundenen Individualismus. Dem entſpricht ſein Stil, den Carl Neumann in einem zum Verſtändnis des großen Hiſtorikers unentbehrlichen Eſſay glänzend charakteriſiert hat: „Er iſt körnig und ſaftig zugleich; vor allem iſt es der Ausdruck einer großen geiſtigen Freiheit dem Stoff gegenüber ... Der Untergrund einer ſozuſagen humoriſtiſchen Freiheit, die ſelbſt kleine Bosheiten nicht verſchmäht, erinnert an Gottfried Keller und iſt wohl der Zug, worin ſich Burckhardt am ſtärkſten von den reichsdeutſchen Hiſtorikern unterſcheidet, die meiſt im Banne irgend eines Pathos politiſcher oder religiöſer Färbung ſtehen.“ Auch an Gottfried

Kellers Altersgenoſſen Fontane wäre hier zu erinnern, bei dem ſich wie bei Burckhardt und Keller die etwas blaſierte Ironie Lotzes in einen weltüberlegenen Humor gewandelt hat. — In einigem Abſtand kommt nach jenen beiden größten Meiſtern, die jeder ſelbſt ein Stück Weltgeſchichte ſind, Ferdinand Gregorovius (1821—1891) aus Neidenburg in Oſtpreußen. Auch er begann als Dichter; aber wenn Mommſen und Burckhardt Lyriker ſind, iſt er Epiker. Er debütierte mit dem jungdeutſchen Roman „Werdomar und Wladislaw“ (1845), der alle Mängel dieſer Gattung in wünſchenswerteſter Vollſtändigkeit aufweiſt. Anderen dichteriſchen Verſuchen war geringer Erfolg beſchieden; nur die anmutige Dichtung „Euphorion“ (1858), die zuerſt Gregorovius' Talent zeigte, aus einem beſtimmten Boden, hier Pompeji, individuell bedingte Geſchichte hervorgehen zu laſſen, hat mehrere Auflagen erlebt. Dann entdeckte er, zuerſt bei einer Beſchreibung der Inſel Korſika (1854), ſein eigentümlichſtes Talent: das des litterariſchen Hiſtorienbildes. Wie kaum ein zweiter Hiſtoriker war Gregorovius durchdrungen von dem Gefühl der engſten Zuſammengehörigkeit des Landſchaftsbildes mit ſeiner Geſchichte. Was bei dem großen franzöſiſchen Hiſtoriker Taine Ergebnis einer rechnenden Abſtraktion war, ward bei Gregorovius durch die künſtleriſch ausmalende Anſchauung hervorgedrängt: die Erlebniſſe, die ſich auf dem Boden italiſcher Landſchaften abſpielten, ſchienen ihm „notwendig wie des Baumes Frucht“, und er hätte es wohl gewagt, einem noch jungfräulichen Boden ſeine Zukunftsſchickſale zu prophezeien. Daß dabei viel Selbſttäuſchung des ex post wahrſagenden, „rückwärts gewandten Propheten“ mit unterlief, verſteht ſich von ſelbſt; andrerſeits hat es aber in der Deutung der hiſtoriſchen Phyſiognomie von Land und Leuten ſchwerlich einen größeren Meiſter gegeben als den Verfaſſer der prächtigen „Wanderjahre in Italien“ (1856—1877) und der „Geſchichte der Stadt Rom im Mittelalter“ (1859—1873). Ein nicht eben zahlreich, aber glorreich vertretener Zweig der deutſchen Proſa: die Pſychologie der Landſchaft, hat in ihm einen Künſtler gefunden, der an ſchriftſtelleriſcher Kraft Alexander von Humboldt ebenſo weit übertrifft, wie dieſer ſeinen Meiſter Georg Forſter übertraf. Nur Jakob Philipp Fallmerayer (1790—1861), der geniale Tiroler Tagelöhnersſohn, kann mit ſeinen prächtig geſchriebenen, jetzt faſt vergeſſenen „Fragmenten aus dem Orient“ (1845) als Schilderer der hiſtoriſchen

Landschaft neben ihm stehen. Dazu trug freilich bei Gregorovius auch der Gegenstand seiner Schilderungen bei: die uralte Sehnsucht des Germanen nach Hesperien hat sich in diesem Sohne des nördlichsten Preußen klassisch verkörpert, und Mignons Lied klingt durch alle Kunst seiner Prosa.

Neben die Historiker tritt ein bedeutender Litterarhistoriker: Rudolf Haym (geb. 1821) aus Grünberg in Schlesien. Wie Gregorovius das Grenzgebiet zwischen Landschafts- und Geschichtsschilderung, so haben diesen (mit Karl Justi) größten lebenden Meister der Biographie die Berührungen zwischen Philosophie und Litteraturgeschichte immer vor allem angezogen; so hat er uns neben Werken über Hegel (1857) und Schopenhauer (1864) die große Lebensbeschreibung Wilhelms v. Humboldt (1856), das klassische Werk über Herder (1877—1885) und die monumentale „Romantische Schule" (1870) geschenkt, denen dann noch das kleinere Meisterwerk über den Historiker Max Duncker (1891) folgte. In der Kunst, die Einzelpersönlichkeit aus dem geistigen Boden erstehen zu lassen, dem sie ihre besten Lebenskräfte verdankt, ist er Mommsens und Burckhardts würdiger Genosse; die eifrige Teilnahme am politischen Leben, die ihn auch zum berufenen Geschichtschreiber der Paulskirche machte, teilt er mit Droysen, Mommsen, Sybel; und wenn er — leider! — nicht so stark wie sie „Schule gemacht" hat, durfte er dafür (1858—1864) dem Jahrzehnte lang einflußreichsten Organ des gebildeten Liberalismus, den „Preußischen Jahrbüchern", die bestimmende Richtung geben und ist damit zum erfolgreichen Erzieher unserer politisch-litterarischen Zeitschriften überhaupt geworden. Später ist Heinrich v. Treitschke ihr Leiter geworden, politischer Historiker und eifriger Pfleger auch des historischen Essays wie er. — Hierher gehören ferner die großen Kunsthistoriker Anton Springer (1825—1891) aus Prag und vor allem Karl Justi (geb. 1832) aus Marburg mit seinen unvergleichlichen Biographien Winckelmanns (1866—1872) und Velazquez' (1888). Noch viele gute Namen wären zu nennen; so Ludwig Häusser (1818—1867), als Geschichtschreiber des neueren Deutschlands und feuriger Apostel des neuen Einheitsstaates der rechte Vorläufer Heinrich Treitschkes; Reinhold Pauli (1823—1882) und Hermann Baumgarten (1825—1893), die die Art der politischen Historiker vorzugsweise der eine auf die englische, der andere auf die spanische Geschichte übertrugen, beide aber auch mit Erfolg den populären

hiſtoriſchen Eſſay pflegten. Übrigens bewährt ſich an ihnen ſchwerlich Sybels Wort von dem übereinſtimmenden „hiſtoriſchen Stil“: Hayms gedrungene Fülle, Paulis nervöſe und Baumgartens nüchtern abgeklärte Schreibart bilden mindeſtens recht ſtark variierte Spielarten. Die Feinheit des alten klaſſiſch-philologiſchen Stils brachte Jakob Bernays (1824—1881) hinzu, deſſen mit durchgearbeiteter Eleganz geſchriebene Aufſätze charakteriſtiſch genug auch einen größeren unvollendeten Verſuch über jenen glänzenden Vorläufer der „politiſchen Hiſtoriker“, den Engländer Gibbon, umfaſſen.

Aber dieſe Verjüngung der Geſchichtſchreibung am politiſchen Leben der Gegenwart hat uns nicht bloß eine ſo reiche Fülle hiſtoriſcher Meiſterwerke geſchenkt wie keine andere Epoche der deutſchen Litteratur. Wohl wäre das Verdienſt ſchon groß genug, Sybels „Begründung des Deutſchen Reichs“, Mommſens „Römiſche Geſchichte“, Burckhardts „Kultur der Renaiſſance“, Gregorovius' „Wanderjahre in Italien“ hervorgebracht zu haben — doppelt groß, wenn man erwägt, daß dieſe Muſter nachwirkten in der Geſchichtſchreibung Treitſchkes, in Max Lehmanns „Scharnhorſt“ (1886—1887), in Bezolds „Geſchichte der deutſchen Reformation“ (1890), Erdmannsdörffers „Deutſcher Geſchichte vom Weſtfäliſchen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen“ (1892), Reinhold Koſers „Friedrich dem Großen“ (1890), Erich Marcks' „Kaiſer Wilhelm I.“ (1897); in der Litteraturgeſchichte vor allem bei Wilhelm Scherer; in der klaſſiſchen Philologie bei Hermann Uſener und Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, denen allen eine beſtändige Nachprüfung der leitenden hiſtoriſchen Ideen unter der Beleuchtung der Gegenwart ſo natürlich iſt wie eine kunſtvollklare und daher gemeinverſtändliche Darſtellung. — Auch das iſt nicht das einzige Verdienſt, das ſich die politiſchen Hiſtoriker um die deutſche Litteratur erworben haben, daß ſie den unfruchtbaren Gegenſatz radikaler und reaktionärer Tendenzſchreiberei überwinden halfen — ſo bedeutend auch dies zweite Verdienſt iſt. Sie haben vor allem ſich unſern Dank für die Schriftſteller verdient, die aus ihrer Mitte und aus ihrer Schulung hervorgingen.

Zwar, für Johannes Scherr (1817—1886) werden nicht alle geneigt ſein, den Anregern lebhaft zu danken — ſo lebhaft auch einmal die Begeiſterung einer ziemlich ausgebreiteten Gemeinde für dies „Originalgenie“ war. Scherr (zu Hohenrechberg in

Württemberg geboren), ist weiten Kreisen der Typus des „Achtundvierzigers“ zu einer Zeit gewesen, in der dieser Typus noch populär war. Er hatte ja als Lehrer und Schriftsteller eifrig für die liberalen Ideen gekämpft, hatte in der Kammer und im Landesausschuß gesessen, war (1849) nach der Schweiz geflohen, wo er dann (seit 1860) als Professor am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich wohl der gefeiertste Hochschullehrer des Landes war. Und auch in seiner Art vertrat er wirklich vielfach den „unentwegten Achtundvierziger“: in der etwas koketten und mit möglichster Grobheit gewürzten „Gesinnungstreue“, wie Georg Herwegh und Arnold Ruge, in verschiedenen Nuancen der Ehrlichkeit, sie mit ihm teilten; in einer gewissen romantisch-burschikosen Verachtung der „Stubengelehrten“; in der charakteristischen Mischung heimlicher Liebe zum Vaterlande mit brutusmäßiger Verurteilung Deutschlands. Auch die dilettantische Vereinigung von Forschung und Dichtung ist für ihn wie für Kinkel und andere bezeichnend. Dennoch hat er durchaus seine „note personnelle“, die die historischen Werke („Schiller und seine Zeit“ 1859, „Blücher“ 1862—1863) mit den kulturhistorischen Genrebildern („Menschliche Tragikomödie“ 1874) und den Romanen und Novellen („Schiller“ 1856) gemein haben. Es ist der sittenrichterliche Zelotismus, der in jeder nicht ganz auf Scherrs Standpunkt stehenden Erscheinung einen Gegner sieht, der mit allen Mitteln vernichtet werden muß. Dieselbe politische Intoleranz, die Jeremias Gotthelf aus jedem Liberalen ein Zerrbild machen ließ, schafft für Johannes Scherr aus jedem Priester oder Fürsten einen Bösewicht. Jeder Unrat, der auf den Blättern der Geschichte liegt, wird angeschleppt, um bestimmten Gegnern oder im Notfall dem Kollektivgegner, der elenden, noch immer nicht ganz zu Scherrs Evangelium bekehrten Menschheit, im Triumph ins Gesicht geschleudert zu werden.

Sein Stil hat sich nicht an dem der großen Historiker gebildet; er verachtet sie von der Höhe seiner kulturhistorisch-pessimistischen Weltanschauung; er ist durch und durch ein Schüler jener Pamphlete, die wir als charakteristisches Phänomen der vierziger Jahre heraushoben. Pamphletist ist er immer, auch in seinen dicksten Büchern; und zu König Christian von Dänemark oder den mittelalterlichen Theologen stellt er sich genau so wie Karl Marx oder Ferdinand Lassalle zu ihren lebenden Gegnern. Darin liegt freilich auch ein gewisser Reiz, eine veranschaulichende Kraft.

Ferner mischten sich in seinem Stil wirkliche urschwäbische Grobheit vom Stil der Schubart und Vischer, die dem Norddeutschen allemal imponiert — „Grobheit ist sakrosankt", sagt Theodor Fontane mit gewohnter ironischer Weltweisheit — und berechnende Spekulation, die sehr wohl wußte, wie gern sich gerade die „Gebildeten" von Zeit zu Zeit bei einem Erröten überraschen lassen. So hat er in den Damen Norddeutschlands eine ausharrende Leibgarde gehabt, wie die Leihbibliotheken bezeugen können. Nun kannte er seine Eigenart und kultivierte sie, überbot sich in grotesken Worterfindungen, und das Publikum jauchzte, wenn es von der „erdezemberten Kaiserkrone" Napoleons III. hörte. Er überwürzte und überpfefferte seine Sätze immer mehr mit grobkörnigen Wendungen, Archaismen, gesuchten Vergleichen im Stil des Jungen Deutschland; und das wirkte um so pikanter, je mehr der Unentwegte innerlich zahmer wurde, sich nicht nur (wie Ruge und Freiligrath) freudig zu 1870 bekannte, sondern auch dem eigentlichen Bismarckkultus nahe kam. In philosophischen Dingen blieb er freilich der alte materialistische „Pfaffenhammer" und pessimistische Verächter des größten Teils der Weltgeschichte. Merkwürdigerweise zeigte derselbe Mann, der in historischen Dingen durch seine eckige Übertreibung der „politischen Methode" die Einseitigkeit in Person war, als Litterarhistoriker eine viel größere Weite und Freiheit des Blicks: seine „Allgemeine Geschichte der Litteratur" (1851), unterstützt durch die glücklich gewählte Anthologie „Bildersaal der Weltlitteratur" (1848), ist bis auf das neue Werk seines Antagonisten, des Jesuiten Baumgartner („Geschichte der Weltlitteratur", seit 1897), die beste Übersicht der Weltlitteratur geblieben, die wir haben; und die Charakteristiken leiden hier wenigstens nur unter der Sucht, um jeden Preis geistreich und originell zu sein, nicht aber unter der Voreingenommenheit des Parteimannes.

Aber der eigentliche Triumph der politisch-historischen Schule in der deutschen Litteratur ist Gustav Freytag (1816—1895), der unter den deutschen Volkspädagogen immer mit an erster Stelle zu nennen sein wird, und dessen politischen Aufsätzen gerade man noch lange nicht gerecht geworden ist.

Gustav Freytag ist keine romantische Persönlichkeit. Der auffallend lange Mann mit dem hartknochigen Gesicht und dem kurzen Schnurrbart, mit den etwas stechenden Augen und dem ironischen

Geſichtsausdruck war kein ſchöner Poet wie Lenau oder Herwegh. Er hatte auch nicht wie Hebbel oder Ludwig ein romantiſches oder doch „intereſſantes“ Lebensſchickſal. Er ward (13. Juli 1816) in Kreuzburg in Schleſien geboren und hat ſich immer als echter Schleſier gefühlt:

„Nur unſichere Ahnungen“, ſagt er in einem lehrreichen Aufſatze über Holtei, „hatte man früher in der Außenwelt von dem ſchleſiſchen Gemüt: dem allerliebſten Gemiſch von polniſcher Lebhaftigkeit und altſächſiſcher Bedächtigkeit, von gutmütiger Einfalt und kalkulierendem Scharfſinn, von ſentimentaler Weichheit und reflektierender Ironie, von lauter Fröhlichkeit und andächtigem Ernſt . . . Alles, was man auf Erden nur werden kann wird der Schleſier mit Leichtigkeit. Am liebſten wird er allerdings Poet weil ihm das die Einſeitigkeit erſpart, irgend etwas Specielles zu werden.“

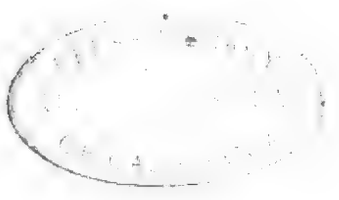
Freytag war der Sohn eines in ſoliden Verhältniſſen lebenden Arztes, der ſpäter Bürgermeiſter der kleinen Grenzſtadt Kreuzburg wurde. Er ſtudierte deutſche Philologie: Hoffmann von Fallersleben führte ihn in Breslau in die Außenwerke ein, Lachmann in Berlin in die Citadelle. Dann habilitierte er ſich (1839) als Privatdocent in Breslau, ohne der Lehrthätigkeit große Liebe zu widmen, und gab ſie nach einem Konflikt mit dem Hiſtoriker Stenzel (1847) ganz auf. Eine ungleich wirkſamere Lehrthätigkeit harrte ſeiner: mit Julian Schmidt übernahm er (1848—1861 und 1867—1870) die Leitung der „Grenzboten“, die neben Hayms „Preußiſchen Jahrbüchern“ damals die maßgebende Zeitſchrift der liberalen Bildungsariſtokratie waren; von den zahlreichen Aufſätzen zur Politik, zur Litteraturgeſchichte und Kritik, die er beiſteuerte, ſind die hervorragendſten in zwei Bänden ſeiner „Werke“ vereinigt und ſollten nirgends fehlen, wo wertvolle Kritik in guter Form geſchätzt wird. Seine eifrig preußiſche Geſinnung machte ihn am Hof des Herzogs Ernſt von Koburg zur persona grata; auch den Krieg von 1870 durfte er im Hauptquartier des Kronprinzen mitmachen. Dann lebte er auf ſeiner Beſitzung Siebleben bei Gotha, im Winter (ſeit 1879) in der Poetenſtadt Wiesbaden. Alle Ehren der litterariſchen Welt häuften ſich auf ſeinem Haupte, ohne ihn um Fingersbreite von dem gewohnten Gang abzubringen: als ein nationaler Verluſt ward der Tod des faſt Achtzigjährigen (am 30. April 1895) betrauert. Noch wenige Tage vor ſeinem Hinſcheiden hatte der feſte Rieſe mit dem Miniſter von Stoſch, dem Begründer der deutſchen Kriegsmarine, eine Flaſche Champagner geleert.

Das iſt ſicherlich, die unverwüſtbare Geſundheit etwa ausgenommen, ein höchſt „normaler“ Lebenslauf. Demütig hat Freytag ſelbſt bekannt, daß er den beſten Beſitz ſeines Lebens nur geerbt habe: „einen geſunden Leib, die Zucht des Hauſes, den Heimatſtaat“; demnächſt ſchätze er am höchſten, was er durch eigene ernſthafte Arbeit erworben habe: freundlichen Anteil und Achtung der Zeitgenoſſen. Wir würden das alles wohl mit kräftigeren Accenten ausſprechen; aber ein Roman iſt aus dieſem Leben wirklich nicht zu machen. Wir treffen Stärke und Schwäche ſeiner Eigenart zugleich, wenn wir ſagen: er hatte gar keine Zeit, etwas für ſich zu erleben — wenn es auch natürlich an Liebesabenteuern, dramatiſchen Enttäuſchungen, politiſchen Aufregungen in dieſem Leben nicht gefehlt hat. Aber er hatte die Aufgabe, dem deutſchen Volk das ganze Leben der deutſchen Nation noch einmal gleichſam vorzuleben, ſich hindurchzuleben durch all die Schickſale und Wandlungen des größten modernen Volkes. Das ward ſein unvergleichliches Lebenswerk.

Freytag, der geborene Erzähler, den das ſchleſiſche Naturell, ſeine Perſönlichkeit, ſeine Lebensaufgabe auf dieſe Dichtungsgattung hinwies, hat als Lyriker und Dramatiker begonnen. Über die Gedichte („In Breslau“ 1845) iſt weiter nichts zu ſagen, als daß ſie herzlich ſchlecht ſind, und daß die Breslauer Poeten, ältere wie Hoffmann von Fallersleben, junge wie Strachwitz, für ihre lyriſche Anthologie ſchwerlich einen weniger geeigneten Herausgeber finden konnten als Freytag. Mit dem Drama ſteht es freilich anders; wenn Freytag auch die wichtigſte Eigenſchaft des Dramatikers fehlte, die Leidenſchaft, die mit den Figuren auf der Bühne ſtürmt und mit dem Schickſal hin und her wogt, ſo beſaß er doch die ſichere Anſchauung der Geſtalten und eine feine und abwägende Kenntnis der Technik. Daher konnte ihm hier ſogar einmal ein ſolch glücklicher Wurf gelingen wie die „Journaliſten“. Aber zu deren Bühnenſicherheit mußte der Dichter ſich erſt langſam durcharbeiten durch Sturm und Drang des liebenswürdigen hiſtoriſchen Luſtſpiels „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Roſen“ (1844) und durch die jungdeutſche Mache der beiden Schauſpiele „Die Valentine“ (1847) und „Graf Waldemar“ (gedichtet 1847, erſchienen 1858). Nur das fahrende Volk gelingt ihm in dieſen Stücken; die „Zerriſſenen“, die im Mittelpunkt ſtehen, und die intriganten Gegenſpieler bleiben konventionell und reden Buchdeutſch.

Auf die beiden Dramen folgt ein großer Fortschritt: sein berühmtes Lustspiel: „Die Journalisten“ (1854). Es war ein glücklicher Griff, gerade die zu äußerster Erhitzung vorschreitenden politischen Gegensätze zum Hintergrund einer an sich tendenzlosen Komödie zu machen. Nirgends versteht man es so wenig wie in Deutschland, politische und persönliche Animosität zu trennen, dem Charakter des politischen Gegners gerecht zu werden und zweifelhafte, aber brauchbare Elemente der eigenen Partei zurückzustoßen. Es spricht für die Unreife unserer politischen Entwickelung, daß wir uns immer noch, je nach der Parteifarbe sortiert, wie in gewaffneten Heerlagern unnahbar gegenüberstehen. Gegen diesen Übelstand, der, in der Konfliktszeit am schärfsten, unheilvolle Wirkungen hervorgebracht hat, plädiert das heitere Drama: es empfiehlt „commercium“ und „connubium“ zwischen den feindlichen Lagern, weil ja doch hier wie dort brave Kerle und auch hier wie dort schofle Elemente vorkommen. Die Braven sind leider wieder zu brav — ein Erbfehler pädagogischer Schriftsteller, unter dem am schlimmsten der Musterknabe Anton Wohlfahrt in „Soll und Haben“ leidet; den Oberst rettet wenigstens seine Heftigkeit, aber Professor Oldendorf ist der brave Mann aus dem Bilderbuch. Die Kraft des Stückes liegt vor allem in der Gemütlichkeit, die das Ganze durchdringt, und die in diesem ungemütlichsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts als unschätzbar empfunden wurde; man ging zu Bolz und Bellmaus, wie Freytag selbst zu seinen liebsten Plauderfreunden ging, zu dem alten Grafen Wolf Baudissin, zu dem um die „Goethephilologie“ hochverdienten Verleger Salomon Hirzel (1804—1877), zu dem trefflichen badischen Staatsmann Mathy: man wollte in behaglicher, aber angeregter Unterhaltung eine Heimstätte vor der Verbitterung draußen finden. Diese Stimmung führte wohl auch zur Überschätzung des technisch allerdings ausgezeichneten Lustspiels. Schon meldet sich bei Freytag in Piepenbrink, in Schmock der etwas krampfhafte Humor, der sich in der „Verlorenen Handschrift“ manchmal so klebrig und süßlich wie Lederzucker dehnt, während Bolz, ein Bruder von Kunz von der Rosen, die Mischung von Ernst und Ironie im Autor glücklich und liebenswürdig abspiegelt. — Man pflegt die „Journalisten“ unseren besten Lustspielen zuzuzählen; das darf man wohl. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß dies durchaus „momentane“ Stück nur die höchste Stufe einer Gattung bezeichnet, deren untere Stufen auch

Mark Twain.
Reproduced from a photograph by Gabrilowitsch.



Digitized by Google

Bauernfeld erklimmen konnte, ja in der ſeine beſten Luſtſpiele dem Freytags ganz nahe kamen; während der „Zerbrochene Krug“, „Weh dem der lügt“, „Die Meiſterſinger von Nürnberg“ ſich zur typiſchen Zeichnung ewiger komiſcher Probleme erheben und damit in die Sphäre eintreten, der „der Sommernachtstraum“ und „der Menſchenfeind“ angehören.

Noch einmal begab ſich Freytag auf das dornenvolle Feld der Bühne: mit den „Fabiern“ (1859), einer ſteifen Tragödie im Schillerſchen Stil, wenn auch von der hohen, pomphaften Diktion der Redwitz und Kruſe frei, die in das große Meer der vergeſſenen Heldendramen verſunken iſt und nur beweiſt, wie durchaus Freytag auf deutſches Leben und deutſche Charaktere gewieſen war. Er hat hier nicht, wie ſonſt, von der Vergangenheit und der Gegenwart zugleich zu lernen gewußt. Als Kritiker, als Vertrauensmann der dichtenden Jugend, als Seele der Schillerpreis-Kommiſſion hatte er zu den Meiſterdramen der Weltlitteratur, die ihm längſt vertraut waren, zahlloſe ſchwache Verſuche leſen müſſen; ihm kam der Gedanke, den Anfängern den Weg zur Bühne zu erleichtern, ſie mindeſtens vor den überflüſſigſten Gebrechen zu behüten. Ein Leſer von Goetheſcher Gründlichkeit und Klarheit, hatte er aus der vorurteilsfreien Lektüre zahlloſer Dramen eine große Zahl von Regeln abſtrahiert, die er teils überall, teils ſpeciell beim Drama der Germanen beobachtet fand. Dieſe Regeln ſtellte er in der „Technik des Dramas“ (1863) zuſammen — einem höchſt wertvollen Werk, dem erſten in größerem Maßſtab durchgeführten Verſuch, ſtatt der vom Blauen ins Blaue deducierenden „reinen Äſthetik“ eine empiriſche Poetik aufzubauen. Vor einem Menſchenalter hatte Wienbarg dahin gewieſen; vor faſt zwanzig Jahren hatte Hettner (1845) „gegen die ſpekulative Äſthetik“ gedonnert; jetzt erſt begann ein Mann von Geiſt und Kenntniſſen ernſthaft an die vergleichende Anatomie des Dramas zu gehen. Wie vorurteilslos er dabei ſelbſt blieb, wie bereit, neue Formen anzuerkennen und zu begreifen (während natürlich eine neue Kritikerſchule aus ſeinen Studien einfach ein neues „Regulbuch“ machte und mit dieſem Lineal die Grundriſſe alter und neuer Dramen nachmaß), das bewies Freytag noch kurz vor ſeinem Tode durch die liebevoll nachempfindende Kritik von Gerhart Hauptmanns „Hannele“. Aber für ſeine eigene Praxis lag es doch verhängnisvoll nahe, das gefundene Rezept an einem beliebigen Stoff zu erproben; und mehr

ſind „die Fabier“ nicht als ein dramaturgiſches Experiment, und ein mißlungenes.

Inzwiſchen hatte Freytag ſchon das Gebiet betreten, das das Schickſal für ſeinen Ruhm vor allem beſtimmt hatte. Längſt hatte er ſich leſend und nachfühlend in die Seele des deutſchen Volkes verſetzt. Günſtige Umſtände ließen ihn mit allen Ständen in Berührung kommen. Der Sohn der kleinen Stadt, der beliebte Vergnügungsmeiſter der Profeſſorenkreiſe, ſpäter auch an den Höfen ein gern geſehener Gaſt, ſchritt er mit offenen Augen durch die Domänen, die der vortreffliche Landwirt Koppe bewirtſchaftete, und ließ den Blick ſeiner kurzſichtigen, aber für das Nahe ſcharfen Augen auf den Warenballen und Rechnungsbüchern des befreundeten Handelsherrn Molinari ruhen. Sein Freund und Genoſſe Julian Schmidt hatte, aus der Beobachtung der zeitgenöſſiſchen Litteratur und auch aus dem eigenen arbeitsluſtigen Temperament heraus, die Parole ausgegeben: „Der Roman ſoll das Volk da ſuchen, wo es in ſeiner Tüchtigkeit zu finden iſt: nämlich bei der Arbeit.“ Bei der Arbeit hatten freilich ſchon Goethes „Wanderjahre“ und Immermanns „Epigonen“ das deutſche Volk geſucht; neu aber war, daß die alltägliche Arbeit als ſolche gemeint war. Das Spinnerweſen oder der Konflikt zwiſchen Fabrik und altem Betrieb waren doch immer romantiſche oder dramatiſche Momente aus der Geſchichte der deutſchen Arbeit; jetzt aber ſuchten Otto Ludwig und Guſtav Freytag „nicht das Abenteuerliche, Seltſame, ſondern Heiteres oder Rührendes, das aus unſerem Alltagsleben herauswächſt“. Eine pädagogiſche Tendenz half dabei. Wohl hat Freytag, wie Otto Ludwig, die eigentliche Tendenzepik im Sinn einer beſchränkten Parteirichtung immer verworfen: „Politiſche, religiöſe und ſociale Romane ſind, wie ernſt auch ihr Inhalt ſein möge, nichts Beſſeres im Reiche der Poeſie als Demimonde.“ Aber eine erzieheriſche Abſicht im höheren Sinne war ihm deshalb doch ſo ſelbſtverſtändlich wie Otto Ludwig oder Gottfried Keller. Er preiſt Dickens, der mit den „Pickwickiern“ (1837) Hunderttauſenden frohe Stunden, gehobene Stimmung gab. „Die fröhliche Auffaſſung des Lebens, das unendliche Behagen, der wackere Sinn, welcher hinter der drolligen Art hervorleuchtete, waren dem Deutſchen damals ſo rührend, wie dem Wanderer eine Melodie aus dem Vaterhauſe, die unerwartet in ſein Ohr tönt.“ Schildert er Dickens? meint er die „Journaliſten“? „Und alles war modernes Leben, im Grunde

alltägliche Wirklichkeit und die eigene Weise zu empfinden, nur verklärt durch das liebevolle Gemüt eines echten Dichters.“ Spricht er von den „Pickwickiern“? spricht er von „Soll und Haben“? Er preist Fritz Reuter, wie Otto Ludwig den (doch viel geringeren) Hackländer lobt: „Hunderttausende haben durch ihn das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wie viel Wärme, Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zu Tage kommt. Sie alle sind durch ihn freier, reicher und glücklicher geworden.“ Wort für Wort paßt das auf Freytags großen Roman. Er besaß nicht die tiefe Poesie, die hinreißende Leidenschaft, die geniale Naturbeseelung von „Werthers Leiden“; aber für seine Zeit leistete er Ähnliches wie Goethes Jugendroman: er schenkte Tausenden, die nach Poesie dürsteten, das Bewußtsein, daß Poesie auch „in ihrem mühevollen Leben zu Tage komme“.

Darin vor allem liegt die Bedeutung von „Soll und Haben“ (1855), dem sich dann „Die Verlorene Handschrift“ (1864) als nicht so gelungenes Seitenstück anfügte. Der Dichter steht nicht mehr vornehm über den Gestalten, sondern er sitzt mitten unter ihnen; er fühlt sich dieser breiten Bürgerwelt innigst verwandt. Wohl merkt man eine gewisse Vorliebe für den Aristokraten Fink heraus. „Herrn v. Fink hat der Dichter für sich selbst geschrieben,“ sagt Robert Prutz, „Anton Wohlfahrt nur für das Publikum.“ Aber auch Fink verdient sich doch die Sympathie des Dichters vor allem durch seine geheime Gediegenheit, durch die schließlich siegreich hervorbrechende Tüchtigkeit, die er als deutscher Kolonisator der polnischen genial-liederlichen Wirtschaft zu zeigen hat. Feinsinnig ist überhaupt der nationale Gegensatz hier in den psychologischen einbezogen. „Deutsch sein heißt arbeiten“, wie bei der Gründung der Universität Czernowitz Gustav Schmoller, der damalige Rektor von Straßburg, ausrief; die Polen aber, die alten Lieblinge der Jungdeutschen von Laube bis Gregorovius, haben jene fahrige, oberflächliche Romantik im Leibe, die es zu ernster Arbeit nicht kommen läßt. Eine Mischung beider Elemente zeigt der adelige Kreis: der Freiherr v. Rothsattel, der sich nicht entschließen kann, gut bürgerlich den Verhältnissen Rechnung zu tragen, kommt durch falschen Stolz und unklare Spekulation ins Elend; und ihm hilft die ultrarealistische, auch jeder berechtigten Romantik bare Gruppe der jüdischen Geschäftsleute mit ihrem christlichen Helfer Hippus. Sie haben hier zugleich die humoristische Rolle der Zigeuner und

Spitzbuben in den Schauspielen Freytags zu übernehmen; die durch keinen milderen Zug versöhnende Schlechtigkeit und Gier Veitel Itzigs aber erhält ein Gegengewicht durch die ideale Figur des todkranken jungen Ehrenthal, für den Freytag Züge seines lieben Freundes, des jüdischen Journalisten Jakob Kauffmann, benutzt hat. Bei den Nebenfiguren, besonders denen im Comptoir, bemerkt man (etwa bei Pix) eine zu sorgfältige Nachahmung der Originale von Dickens mit ihren „whims", und auch die Genossenschaft der Packer ist zu absichtlich ins Heroisch-Groteske gesteigert, welch eine Meisterfigur auch der alte Sturm selbst ist. Weit wird dagegen, wie man mit Recht bemerkt hat, der Engländer von dem Deutschen in Kunst und Sorgfalt der Komposition übertroffen; nur die Entwickelung der tugendhaften Sabine versagt. Meisterhaft sind die großen Bewegungsscenen des polnischen Aufstandes, die den Höhepunkt des Romanes bezeichnen; und mit anspruchsloser Einfachheit dient das Gespräch überall der Handlung und hat die wichtigthuerische Unabhängigkeit der romantischen und jungdeutschen Dialoge überwunden.

Die „Verlorene Handschrift" sollte dies große Gemälde der mehr praktischen Arbeit durch Vorführung der geistigen ergänzen, wobei natürlich dem Historiker und Philologen Altertumswissenschaft und Volksliederjagd gegebene Grundlagen waren. Aber ein einsichtiger Beurteiler, Mielke in seiner Geschichte des deutschen Romans, hat treffend hervorgehoben, wie der Roman unter zwei fremden Einflüssen leidet. Es ist gewiß der Wirkung Auerbachs zuzuschreiben, daß Freytag das Problem des Konflikts von Dorf und Stadt hineinbrachte. Der Gelehrte, dessen Berufskreis der breiten Masse des Volkes am fernsten liegt, und die Tochter des Gutsherrn sollen zum gegenseitigen Verständnis erzogen werden, wie in den „Journalisten" Liberale und Konservative; und als Mittel wird der gemeinsame Gegensatz der guten altdeutschen Solidität in beiden Kreisen gegen das gleißende Scheingold der kleinen Höfe gewählt. Dadurch aber gleitet die Geschichte von der breiten Zustandsschilderung in „Soll und Haben" in die enge Gasse der Intrigue hinein, und die Schicksale, die dort typisch wirkten, erhalten hier ein kleinlich vereinzeltes Ansehen, ohne daß doch die Figuren originell genug wären, um an sich durch ihre Einzelschicksale zu interessieren. Diese Originalität, die nur Nebenfiguren geschenkt ist (und bei ihnen wieder nur mit dem gefährlichen

Mittel pathologisch-humoristischer Sonderbarkeiten), wird noch weiter gefährdet durch den zweiten fremden Einfluß: den der gelehrten Studien Freytags. Er gewöhnt sich zu sehr, „nicht mehr unmittelbar Anteil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen“, wie Mielke sagt:

> Das merkwürdigste Beispiel für das geschichtliche „Durchblicken“ in den Charakteren gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisiert. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit“, und so altdeutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opfersteine; dann als christliche Methspenderin, im dreißigjährigen Kriege als Reiterstochter, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst innewohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen, trotz ihrer Anmut ist sie keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugnis eines Gelehrtengehirns.

Freytag lebt hier nicht mehr mit seinen Figuren; daher wird auch die Sprache oft manieriert, der Humor erzwungen.

Das Verdienst der beiden Romane bleibt doch ein großes. Die ganze Ausdehnung des Alltagslebens war endlich dem deutschen Roman wiedererobert; die Freude an einfachen, gesunden Verhältnissen hatte in der deutschen Litteratur ihr lange verlorenes Bürgerrecht wiedergewonnen. In der Eroberungsgeschichte unserer litterarischen Welt kommt dem Verfasser von „Soll und Haben“ und der „Verlorenen Handschrift“ ein hochragender Ehrensitz zu.

Und demselben Mann gelang nun auch die noch größere That, der deutschen Nation ihr Geistesleben durch Jahrhunderte zu neuerworbenem Besitz zu schenken.

Freytag hatte seit Jahren zu den „Grenzboten“ einzelne Aufsätze kulturhistorischen Inhalts beigesteuert. Sie stellten sich in eine Linie mit den andern Artikeln, die jetzt als „Aufsätze zur Geschichte, Litteratur und Kunst“ und „Politische Aufsätze“ (1887) gesammelt vorliegen. Beiträge zur Biographie des deutschen Volkes sind es alles. Mag er nun in meisterhaften Charakterbildern Otto Ludwig, den großen Philologen Moriz Haupt, Holtei, Chamisso, Willibald Alexis, Reuter, Charles Dickens nach ihrer Eigenart und Entwickelung liebevoll eingehend vorführen; mag er an Dramen von Grillparzer, Halm, Geibel, Kruse, an der Vergleichung deutscher und französischer Schauspielkunst die Individualität der germanischen

Bühne ſtudieren; mag er Anekdoten aus dem deutſchen Volke und Gelehrtenleben mit ſeltener Kunſt vortragen; mag er in den berühmten Artikeln der Jahre 1848 und 1849 („An den Bauer Michael Mroß"; „Adelig und Bürgerlich"; „Petition der Zigeuner"; „Deutſche Gemütlichkeit in Kriegszeiten") und einigen kaum minder glänzenden der Folgezeit („Der Konſtablerismus"; „Die Schwüle der Erwartung"; „Neues und altes Kaiſerceremoniell"), beſonders auch in den tapferen Kriegsberichten von 1870 männlich und offen die echte deutſche Art gegen alle Verfälſchungen und Verdächtigungen verteidigen — immer iſt er der Volkspädagog, dem die Einzelheit aus der Lebensgeſchichte ſeines Volkes nur deshalb von Wichtigkeit iſt, weil er daraus Lehren auch für die Gegenwart gewinnen will. Einzelne dieſer Aufſätze haben ſich zu ganzen Büchern erweitert: die Schrift über Karl Mathy, den vortrefflichen Volks- und Staatsmann (1869), eine der beſten Biographien, die wir beſitzen; und das nicht ſo glückliche Erinnerungsblatt „Der Kronprinz und die deutſche Kaiſerkrone" (1889). Aber auch dann wurde die Schilderung der Hauptfigur nicht Selbſtzweck; auch dann ſuchte Freytag in der Einzelgeſtalt vor allem den Schlüſſel zu deutſcher Eigenart. Er grub ſo lange, bis er den Unterſtrom des nationalen Lebens jeder Epoche in dem Leben des einzelnen Dichters, des Künſtlers, des Staatsmanns rauſchen hörte.

Indem er aber eine große Anzahl ſolcher kulturhiſtoriſchen Studien zu den „Bildern aus der deutſchen Vergangenheit" (1859—1862) vereinigte, vollbrachte er etwas völlig Neues. Eine annähernd lückenloſe Reihe von objektiven Zeugniſſen über das ſeeliſche Leben typiſcher Einzelfiguren vom Anfang unſerer Geſchichte bis auf die Gegenwart wurde in einen geiſtvollen Kommentar eingebettet, der jedesmal erläuterte, inwiefern jener Einzelne, deſſen eigenes Zeugnis ausgehoben wurde, die deutſche Eigenart ſeiner Zeit vertrat. Tief verſenkte ſich Freytag in die Individualitäten, die er aus ſeiner umfaſſenden Kenntnis deutſchen Geiſteslebens als typiſch erkannt hatte. Er hat uns auf dieſe Weiſe ſeelenvolle Bilder aus jedem Jahrhundert geliefert; neben dem Arzt Platter oder dem Bürgermeiſter Saſtrow ſteht König Friedrich II., neben dem Pietiſten Peterſen ein moderner Rationaliſt wie der alte Haupt. Am wohlſten ward es ihm, wenn er in den großen Befreiern der Nation das Porträt zu einem Idealbild erweitern durfte, das in aller Treue begeiſternd der Gegenwart vorleuchten ſollte. So hat

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

er großartig wahr Luther gezeichnet, ſo in ſeinem unvergleichlichen Bild des großen Friedrich ein würdiges Seitenſtück zu der Biographie geliefert, die Adolf Menzel malte. Alexander v. Sternberg hat geſagt, Menzel male den König ſo packend, daß man ihm die Gedanken an der Stirn ableſen könne; Freytag hat ihn ſo greifbar gezeichnet, daß man den Tabaksſtaub auf der Weſte glaubt abſtäuben zu können. Wie ſchade, daß Freytag nicht dazu kam, Bismarcks Bild in gleicher Ausführung den beiden andern zuzugeſellen! — Aber dieſe Vertiefung in die Individualität bleibt ihm, wir müſſen es wiederholen, Mittel zum Zweck. Er ſtudierte den Einzelnen, um über die blaſſe Allgemeinheit der kulturhiſtoriſchen Sittenſchilderungen fortzukommen; er ſtudierte die Einzelnen, um durch allen Wechſel der Zeiten hindurch die Kontinuität des deutſchen Geiſteslebens zu erkennen. Die Kontinuität — nicht die Identität; denn von der phraſenhaften Manier, mit der einſt die Humaniſten oder die Altteutſchen in Jahns Zeit allen Epochen die gleiche fehlerloſe heldenhafte und gemütstiefe Idealität zuerkannt hatten, hielten ihn ſeine Ehrlichkeit und ſeine Kenntniſſe gleich entſchieden zurück. So aber ſchrieb er eine Biographie, wie kein anderes Volk ſie beſitzt. Alle Seelenregungen, die die deutſche Nation durchzuckt haben, alle Bedenken, die ihre großen Entſchlüſſe begleiteten, alle hohen Gedanken, die ſie träumeriſch im Haupte trug, fühlt er nach; und ihre kleinen Liebhabereien zeichnet er mit gleicher Liebe auf: wie das deutſche Volk trank und ſich kleidete, was es zu leſen liebte, und wie man ſich anredete. Dabei nirgends ein kleinliches Verſinken ins Detail, nirgends ein vages Einherſchwimmen in Allgemeinheiten; nichts iſt an dem einzig daſtehenden Buch mehr zu bewundern als der ſichere Takt der Auswahl. Eine reichhaltigere Kulturgeſchichte des deutſchen Volkes mag einmal geſchrieben werden; eine großartigere wird nie geſchrieben werden, keine, die mit gleicher Sicherheit den Pulsſchlag der Volksſeele zu belauſchen wüßte.

Jene Idee der Stetigkeit veranlaßte ihn, aus den „Bildern“ noch einen hiſtoriſchen Familienroman heraus zu deſtillieren: „Die Ahnen“ (1872—1880). Es iſt wohl, äußerlich genommen, eine Reihe von hiſtoriſchen Romanen; der Idee nach iſt es doch nur eine Geſchichte in mehreren Kapiteln. Wie Willibald Alexis, dem er ein rührendes Wort nachgerufen hat, wie Walter Scott, den er ſtets als Meiſter geehrt hat, faßte auch Freytag die Geſchichte ſeines Volkes als eine große Einheit, und die hiſtoriſchen Momente nur

als Augenblicke, in denen ſich die Eigenart beſonders hell offenbart. Dieſe Idee der Stetigkeit veranlaßt ihn, die Geſchichte des deutſchen Volkes an einer einzelnen Familie zu veranſchaulichen, deren Glieder durch allerlei wiederkehrende Züge in der Phyſiognomie, im Charakter, in den Schickſalen verbunden werden; er hat dieſe verbindenden Glieder in ſeinen „Lebenserinnerungen“ ſelbſt aufgewieſen und bedauert, daß ſie zu wenig bemerkt worden ſeien. Aber Freytag verlor bei der Ausführung die Stetigkeit vielfach aus den Augen. Der hiſtoriſche Roman führt gar zu leicht dazu, gerade das Abſonderliche der Epochen zu betonen; und „die Ahnen“ unterſcheiden ſich hierin zu wenig von den eigentlichen kulturhiſtoriſchen Gemälden in Romanform. Vor allem hat der Verſuch, die Eigenart älterer Perioden auch durch eine Anpaſſung an ihre Redeweiſe uns näher zu bringen, nicht bloß in „Ingo und Ingraban“ zu ſchwer erträglicher Affektation geführt. Es gilt hier etwa, was Gottfried Keller einmal von Dialektſtücken ſagt: ein ordentlicher Dichter müſſe ein bayeriſches Madl auch anſchaulich machen können, ohne daß er es „moan“ ſagen läßt. Viele Schönheiten in den Hauptſtücken der Reihe „Ingo und Ingraban“, „Die Brüder vom deutſchen Hauſe“, „Markus König“ leiden unter dieſen und ähnlichen Bedrückungen des Dichters durch den Gelehrten. Dem Dichter ſelbſt aber fällt der arge Schluß zur Laſt, der ſo matt und freudlos die Heldengeſchichte in idylliſches Philiſtertum auslaufen läßt, als ſtände nicht auch heut noch für deutſche Heroen eine ruhmbeglänzte Laufbahn offen. Freilich entſprach das dem Beſten in Freytags Natur: ſeiner bürgerlichen Solidität, ſeiner Abneigung gegen allen lauten Prunk, wie die Schrift über den Kronprinzen ſie nochmals ſo nachdrücklich und ſo wirkungslos gepredigt hat; aber der treffliche Gedanke — derſelbe, den Uhland in „Tells Tod“ ſo ſchön durchführte — iſt in der Ausführung erſtickt. Dazu trug dann auch noch ein perſönliches Moment bei: Freytags Scheu, man könne den letzten Ausläufer der Geſchichte als auf ſeine eigene Verherrlichung angelegt auffaſſen.

Den gleichen Geiſt der beſcheidenen Sachlichkeit tragen auch die „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1887). Auch ſich ſelbſt benutzt der Dichter vor allem als ein Mittel zum Verſtändnis ſeiner Zeit und deutſcher Art — worunter er freilich, faſt ſo einſeitig wie Viſcher die ſüddeutſche, eigentlich nur die norddeutſche Art verſteht. Aber die beſcheidenſten Autobiographien ſind nicht not-

wendig die beſten; und die behagliche Selbſtgefälligkeit der Erinnerungen Holteis macht die Lebensgeſchichte eines Mannes von künſtleriſch und moraliſch weit geringerem Kaliber intereſſanter, als Freytags ſteife Objektivität die ſeine. Jene umſtändliche Ironie des alten Herrn — „ich lud den Kapitän zu einer Bowle eigener Erfindung, die er achten mußte“ — entſchädigt nicht für die Pedanterie, mit der er überall die erſprießliche Nutzanwendung der eigenen Erfahrungen im Auge behält. Allerdings, es war ein Leben, von dem wir lernen können. Und es iſt ein Lebenswerk, das Größere als Freytag dem Glücklichen neiden könnten.

Nach Art und Tendenz, wenn auch nicht der Bedeutung nach iſt mit Freytag eine hervorragende Schriftſtellerin eng verwandt, die er erſt auf die Höhe allgemeiner Beachtung geführt hat: Luiſe von François (1817—1893). Auch ſie hat ſich in einem populären Geſchichtswerk verſucht („Geſchichte der preußiſchen Befreiungskriege“ 1873); ſie teilt mit ihm den etwas trockenen Humor, vor allem aber die politiſch-pädagogiſche Tendenz. Ihr Schickſal erinnert (wie wir ſchon bemerkten) an das der gleich tapferen und kräftigen, aber originelleren Betty Paoli. Auch Luiſe von François erlebte ohne eigene Schuld — durch die eines treuloſen Vormundes — den völligen Verfall des ererbten, urſprünglich ſogar glänzenden Vermögens, und der Schlag wurde ihr noch auf das furchtbarſte verſchärft: ihr Bräutigam, ein flotter, eleganter Offizier ließ darauf die Verlobung zurückgehen. Es war eine Erfahrung, die jede andere Frau verbittert hätte; dies edle Herz erzog es zum tiefſten Mitleid. Immer kehrt in ihren Geſtalten dieſe Figur wieder, der flotte, bezaubernde, aber gänzlich hohle Offizier; immer wird ſeine Verirrung, mag ſie für das unbewachte weibliche Herz noch ſo verhängnisvoll werden, mit milder Vergebung wie eine Naturnotwendigkeit dargeſtellt. Die bildungsbegierige, von leidenſchaftlichem Ernſt erfüllte junge Dame aber führte dies Erlebnis zu tiefem Nachdenken über die Grundlagen unſerer ſocialen Exiſtenz. Das einſt bildſchöne, vornehme, reiche Edelfräulein ſaß vereinſamt und verarmt in Herzberg bei Weißenfels, ihrem Geburtsort (geb. 27. Juni 1817), faſt allein mit der gelähmten Mutter und dem erblindeten Stiefvater — dem Urbild des trotzigen, aber weichherzigen Oberſten in der Novelle „Sandel“. In der Jugend hatte „Jungfer Grundtext“, wie der Lehrer die frageluſtige Schülerin nannte — ſie hat dieſen Beinamen mit andern Zügen auf die Hardine ihres großen

Romans übertragen — nur eben gelernt, was damals ein adliges Fräulein lernen mußte; wie ihr Altersgenosse Gottfried Keller empfand sie den Mangel an Bildung bitter als eine Schranke, die sie von den Besten trennte, denen sie sich sonst zugehörig fühlte. Mit unablässigem Lesen und Lernen holte sie nach; vor allem aber hatte sie doch hier eins gelernt: den Abscheu vor leeren, hohlen Ansprüchen, den Respekt vor ernster Zuverlässigkeit. Der hielt das Fräulein mit dem altmodisch-vornehmen Geschmack und der modern-liberalen Weltanschauung gern auch ein paar kleine Geschmacklosigkeiten zu gut, wie die zu deutlich lehrhafte, aber an vortrefflichen Momenten reiche Novelle „Phosphorus Hollunder" zeigt. — Die äußere Bedrängnis führte die klare und entschlossene Helferin der Ihrigen auch zur Schriftstellerei. Ihre Novellen erschienen in Zeitschriften, dann auch gesammelt; der große Roman „Die letzte Reckenburgerin" (1871) fand lange keinen Verleger, bis Otto Janke, der auch mit Willibald Alexis und Otto Ludwig einseitig vorteilhafte Geschäfte gemacht hatte, ihn für 300 Mark kaufte! Gustav Freytag entdeckte ihn, und von da ab war sie berühmt. Fritz Reuter hatte (wie ihre Biographin erzählt) das Buch beständig auf seinem Schreibtisch liegen; Karl Hillebrand bezeichnete den Roman als ein in unserer Litteratur fast einzig dastehendes Werk; C. F. Meyer wurde der Freund der Dichterin, und Marie v. Ebner-Eschenbach erklärte mit liebenswürdig überströmendem Enthusiasmus, für die „Letzte Reckenburgerin" würde sie all ihre Werke hingeben! Die späteren Romane („Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" 1873, „Stufenjahre eines Glücklichen" 1877, „Der Katzenjunker" 1879) haben den Ruhm dieses Buches nicht erreicht.

„Die letzte Reckenburgerin" bleibt unzweifelhaft übrig, wenn man die Unmasse der deutschen Romane durch das engste Sieb schüttet; von den Romanen nach Goethe mag kaum ein Dutzend dies Schicksal teilen. Was vor allem imponiert, ist die Rundung der Gestalten. Mit vollster Deutlichkeit erschaut stehen sie vor uns: Hardine, die Starke, Strenge, Untadlige, deren moralischer Rigorismus doch von dem Zauber sündhafter Lieblichkeit in ihrer bestrickenden Jugendfreundin entwaffnet wird; die Eltern, der Vater gutmütig, läßlich, die Mutter hoheitsvoll — das typische Edelmannspaar, wie etwa Annettens Eltern waren oder die von Fontanes „Effi Briest" oder das Ehepaar in seinem Roman „Unwieder-

bringlich“. Dann das reizende Dorl ſelbſt, unwiderſtehlich auch in der Schilderung der ſonſt etwas kühlen Erzählerin; und der Doktor, wie manche Figur und manches Erlebnis nach Jugenderinnerungen der Dichterin gezeichnet; und, was vielleicht am ſchwerſten war: die Herrin der „ſchwarzen Linie“, deren faſt geſpenſtiſche Figur durch geſunde realiſtiſche Züge von der übeln Romantik anderer Herrinnen in Turmzimmern (man denke nur an Dickens!) befreit iſt; der Invalid und ſeine Gruppe. Dazu die mehr epiſodiſchen Geſtalten, wie der Prinz, der vornehme Bewerber. Man hat gemeint, bei Luiſe von François ſeien die Figuren ganz aus der Handlung heraus konſtruiert; ich kann die Meinung nicht teilen. Nur die gelegentlich etwas ſchematiſche Teilung in böſe oder doch beſchränkte konſervative Streber rechts, gute und tapfere liberale Heldenſeelen links, die in den Novellen (wie dem, ſpäter dramatiſierten, „Poſten der Frau“, dem „Jubiläum“) zuweilen verſtimmt, liegt in milderer Form auch den Geſtalten des Romans zu Grunde; aber angeſchaut ſind all dieſe Menſchen, die ſich auf dem engen Raum des Schloßbezirks die Sonne ſtreitig machen. Die Kompoſition iſt großlinig; beſondere Künſte hat die Erzählerin darin nie verſucht, oder es ſind altmodiſch rückſchauende Berichte in Brief- oder Beichtform, Antworten auf unmotivierte Fragen. Die Naturſchilderungen ſind zu merkbar mit ererbtem Apparat aufgebaut; der Stil iſt ganz der Menſch: knapp, klar, ohne überflüſſigen Schmuck. Das Ganze aber durchdringt eine Poeſie, die mehr wert iſt als der üppige Bilderreichtum mancher vielgeprieſenen Stilkünſtler. Der herbe würzige Erdgeruch einer unbedingten Ehrlichkeit verſchmilzt mit dem Hauch einer milden, ruhigen Menſchenliebe, für die jede Lehre eine gute That und jede gute That eine Lehre iſt. Hierin iſt ihr nur eben Marie v. Ebner vergleichbar, deren Talent allerdings ungleich vielſeitiger und deren geſtaltenſchaffende Kraft unendlich reicher iſt.

Aus dem gleichen Geiſt, der Freytag und Luiſe v. François zu dem machte, was ſie ſind, iſt ein Dritter geboren, der größer iſt als beide: Gottfried Keller; und Theodor Fontane ſteht der Gruppe ſehr nah, wenn auch ganz eigentümliche Zuthaten ihn auszeichnen. Lehrhaft, bewußt lehrhaft ſind ſie alle; entſchiedene Anhänger der modernen Weltanſchauung und ihrer liberalen Ausprägung ſind ſie alle — auch Fontane, trotz ſeinen konſervativen Anfängen; ſelbſtändige Geiſter, originelle Stiliſten, nachdenkliche Epigrammatiker ſind ſie alle. In manchen Punkten iſt noch ein

Fünfter zuzuzählen, dem aber abgeht, was sie vor allem kennzeichnet: echte Originalität; es ist Wilhelm Jordan, der klassische Typus des Epigonen neben den vier mannhaften Bahnbrechern einer neuen Dichtung. „Politische Historiker" sind sie alle miteinander, leidenschaftlich vertieft in das große Buch der Weltgeschichte und in ihm Prophezeiungen auf die Gegenwart und nächste Zukunft suchend, wie die Frommen in der Bibel. So bilden sie eine ganz bestimmte Gruppe für sich. Und an all diesen bedeutsamen Erscheinungen hat die wiedererweckte, tagfreudig gewordene Geschichtsforschung deshalb ihr Verdienst.

Gottfried Keller! Man kann den Namen nicht aussprechen, ohne daß die Augen heller glänzen und die Herzen freudiger klopfen. Seit Goethe ist er in unserer Litteratur der größte Schöpfergeist. Seine Kraft, vor uns lebende Welten aufzubauen und uns mit der Wärme seiner Sonne zu erfüllen, wie es sonst nur die Wirklichkeit selbst vermag, ruht vor allem auf jener „Weltfrömmigkeit", die er an Goethe preist, und die er mit den Besten seiner Zeit teilt. Das ist „die Pietät für allerlei Dinge, so man sieht", die er einmal „die gute Ackerkrume für gute Früchte" nennt; und aus dieser Anschauung heraus hat er früh und entschieden „der Privatliebhaberei für das sogenannte specifisch Poetische Abschied gegeben". Keineswegs war damit aber einfach die Kunstlehre des Naturalismus angenommen. Nicht nur der gereifte Keller hat die Skizzenjagd der Schüler Zolas in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" köstlich parodiert — auch schon der junge hat an Hettner geschrieben: „Wenn es in gleicher Mühe zugeht, so will ich doch lieber schöne Worte hören als triviale." Was ihn nun aber hier bestimmte, was ihn zeitlebens für Schiller wie für keinen zweiten schwärmen ließ — das war seine pädagogische Auffassung der Poesie. So klar und energisch wie nur möglich hat er sie in einem Brief an Auerbach (vom 25. Juni 1860) ausgesprochen:

> Ich halte es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Thut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der That und auch äußerlich wird. Kurz, man muß . . . dem allzeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient.

Dieſe Grundſätze hat Keller in ſeiner dichteriſchen Thätigkeit ſtets zur Wahrheit gemacht. „Am meiſten“, bekannte C. F. Meyer, „imponierte mir ſeine Stellung zur Heimat, welche in der That der eines Schutzgeiſtes glich: er ſorgte, lehrte, predigte, warnte, ſchmollte, ſtrafte väterlich und ſah überall zu dem, was er für recht hielt.“ Was aber hielt er für recht? Er ſprach es mit dem Schlagwort unſerer Klaſſiker aus: „Was ewig gleich bleiben muß, iſt das Beſtreben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, Goethe und Schiller, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten. Was aber dieſe Humanität jederzeit umfaſſen ſolle: dieſes zu beſtimmen, hängt nicht von dem Talente und dem Streben ab, ſondern von der Zeit und der Geſchichte.“

Dies iſt der Grundaccord, auf dem ſich Kellers Lebenswerk aufbaut. Seine Dichtung iſt ſo groß und ſo lebensfriſch, weil ſie mit Notwendigkeit aus dieſen großen und geſunden Ideen floß; ſein Leben hat, wie man mit Recht bemerkt hat, „einen Bruch“, ſeine Erſcheinung eine höchſt verwundbare Stelle, weil es ihm nicht (wie Leſſing, Goethe, Schiller, die er eben deshalb ſo hoch verehrte, oder auch wie ſeinem Liebling Freiligrath) gelang, ein „ganzer Mann“ im Sinne ſeines eigenen Ideals zu werden. Er gab fremden Verfehlungen die Schuld; ſchwerlich mit vollem Recht. Es lag auch ſchon in ſeiner genialen Veranlagung etwas, was bei der geringſten Begünſtigung von außen her zu einem ſolchen Bruch in der Entwickelung führen konnte; „denn“, wie es in Kellers Märchen von Spiegel dem Kätzchen heißt, „jede Kreatur wächſt ſich nach ihrer Weiſe aus.“

Betrachten wir nun dieſe wunderbare „Kreatur“ und ihre Weiſe etwas näher!

Mit Ausnahme des einzigen Nietzſche giebt es wohl keinen neueren Autor, über deſſen Leben und Entwickelung ſo reichliche und vortreffliche Quellen vorliegen wie über Keller. Die Gefahr, daß die romanhafte und in den letzten Teilen ganz freie Umgeſtaltung ſeiner Jugendzeit im „Grünen Heinrich“ die thatſächlichen Verhältniſſe verdunkelt, iſt durch das etwas ſchwerfällige, ſonſt aber in Auswahl der Briefe und Belege ausgezeichnete Werk von Jakob Bächtold behoben. Gottfried Keller war von früh auf eine merkwürdige Perſönlichkeit; wer ihn kennen lernte, intereſſierte ſich für das originelle Menſchenbild. Dazu waren ſeine Briefe faſt durchweg ſchriftſtelleriſche Leiſtungen von packender Eigenart, die jeder

Empfänger ſorgfältig aufbewahrte; und unter ſeinen Korreſpondenten waren zahlreich Männer wie Hettner, Auerbach, Freiligrath, Heyſe, Storm, die zu Äußerungen über die wichtigſten Fragen Gelegenheit gaben. Er ſelbſt hat auch in Zeiten, in denen er nichts veröffentlichte, vielerlei geſchrieben, in den früheren Jahren auch nicht ungern von ſeinen Plänen und Abſichten geplaudert. Wir ſind über ihn ſicherlich ausreichend unterrichtet. Und dennoch — wie ſchwer iſt es, zu der Individualität ſelbſt zu gelangen! wie manches muß Vermutung bleiben!

Gottfried Keller (1819—1890) wurde am 19. Juli 1819 in Zürich geboren. Sein Vater war ein tüchtiger, ſtrebſamer Drechslermeiſter, der aber ſchon 1824 ſtarb; die Mutter war eine tapfere, verſtändige, aber faſt zu nüchterne Frau. „Jede Hausfrau verleiht, auch wenn die Rezepte ganz die gleichen ſind, doch ihren Speiſen durch die Zubereitung einen beſonderen Geſchmack, welcher ihrem Charakter entſpricht. Die Speiſen meiner Mutter hingegen ermangelten, ſo zu ſagen, aller und jeder Beſonderheit. Ihre Suppe war nicht fett und nicht mager, der Kaffee nicht ſtark und nicht ſchwach, ſie verwendete kein Salzkorn zu viel und keines hat je gefehlt.“ Man begreift, daß ein phantaſievolles und originelles Gemüt durch dieſen Gegenſatz nur um ſo ſtärker auf die Einbildungskraft und Einbildungsluſt hingelenkt werden mußte, die dem Knaben von vornherein eigen war. Er war ein Träumer; er hatte ſeine Lügenperiode, wie viele begabte Kinder, für deren Erfindungsluſt ſich noch kein anderes Ventil öffnet. Der Jüngling läßt ſich durch jedes Buch zu nachahmender Produktion anreizen. Jeder Anblick giebt ihm Stoff zum Weiterführen, Weiterſpinnen. Wie, das iſt zunächſt Nebenſache; die farbigere, luſtigere Kunſt des Malers ſcheint ihm vorerſt dienlicher als die des Erzählers. Aber auch das einfache „Baſteln“, das ſpieleriſche Pappen und Zuſammenkleiſtern wirkt in den abenteuerlich-kunſtvollen Inventarſtücken der Seldwyler mindeſtens ſo ſtark mit, wie die Vorbilder der Romantik, auf die Bächtold verwieſen hat. Das wunderbare Buchbinderwerk der Jungfer Züs Bünzlin in Gedanken zurecht zu baſteln, hat ihm vermutlich mehr Vergnügen gemacht als mancher tiefe Weisheitsſpruch.

Aber dies ſpielende Behagen an der Exiſtenz und der eigenen Geſtaltungskraft bedurfte des Gegengewichtes einer ſtrengen Leitung, einer feſten Lenkung auf beſtimmte Ziele. Die konnte die Mutter

nicht geben; und auch die Schule verſäumte ihre Pflicht. Originelle Schüler ſind ſelten die Lieblinge pedantiſcher Lehrer; einen Hinterhalt an hohen Gönnern hatte der arme Sohn der einſamen Drechslerswitwe auch nicht. Was Wunder, daß bei irgend einer Gelegenheit, wo „ein Exempel zu ſtatuieren war", gerade der Gottfried Keller (1834) aus der Schule flog? Er hat all ſein Lebtag das als das größte Unrecht, das ihm geſchehen, und als das größte Unglück, das ihm widerfahren, angeſehen. Das heiße geiſtiges Leben köpfen, ſagte zornig noch der reife Mann. Während die Romantiker den nicht genügend bedauern können, den „der pedantiſche Zwang der Schule um ſeine Originalität betrügt", hat Keller, ſicherlich ein Originalgenie, die Unterbrechung ſeiner geiſtigen Bildung als unaustilglichen Schaden beklagt. Der Schade iſt da. Gottfried Keller, ſo viel er ſpäter geleſen, ſtudiert, ſich angeeignet hat, vermochte es niemals, gewiſſe Lücken ſeiner Bildung ganz auszufüllen. Es waren aber nicht ſowohl Lücken des Wiſſens als der Erziehung. Er blieb in einer Weiſe undiſciplíniert, die er ſelbſt bitterlich empfand. Durch alle Feinheit des Weltweiſen brach plötzlich der Naturburſche durch. Der ſchon als Jüngling die Thränen verabſcheute, konnte plötzlich in ausgelaſſener Geſellſchaft um einen verlorenen Spazierſtock (oder vielleicht eher um den Eindruck, den der Verluſt ihm machte!) wie ein Kind weinen oder auch ſonſt in faſt grotesker Weiſe „losheulen". Schlimmer waren die ganz unkontrollierbaren Wutausbrüche. Urplötzlich ſprang der kleine rundliche Mann mit den großen Augengläſern, durch irgend ein unſchuldiges Wort gereizt, wütend auf, zerſchlug die Gläſer oder ſchlug auch einfach auf den oft völlig harmloſen Tiſchgaſt los. Und je ſtärker dieſe vulkaniſchen Unerzogenheiten verblüffen mußten, deſto argwöhniſcher beobachtete Keller ſeine Umgebung. Das Schlimmſte aber war, daß das Vertrauen zum eigenen Ich fehlte. Haltungslos, ſchwankend irrt er durch die Jugendjahre — eine intereſſante Romanfigur; aber eben kein erbaulicher Charakter. Schließlich iſt doch ſeiner Kunſt auch dieſes Irren zum Beſten gediehen; ſeinem Leben nicht.

Um der ununterbrochenen inneren Produktion zum Ausdruck zu verhelfen, bleibt er zunächſt bei der Malerei — auch von praktiſchen Rückſichten geleitet. Dichter-Maler waren, wie Bächtold bemerkt, gerade in Zürich keine Seltenheit; auch Ulrich Hegner (1759—1840) gehörte dazu, der treffliche Autor der „Molkenkur",

des erſten echt ſchweizeriſchen Romans, und zugleich ein treuer Schüler Goethes. Aber nebenbei trieb Gottfried Keller die Dichtung fort, und oft einigte ſich beides, indem er maleriſche Entwürfe breit beſchreibend ausführte. Schlechte Lehrer ließen ihm wieder das entgehen, was er am nötigſten brauchte: ſtrenge Zucht. Ein guter Freund lieſt ihm einmal (1841) in einem charakteriſtiſchen Briefe den Text und meint, „Kellerchen“ ſei „trotz Moral und guter Lektüre auf'm Weg in den tiefſten Kot“. Das gilt aber eigentlich für die ganze Zeit des Malerſtudiums: daheim und (1840—1842) in München. Sicher waren die Anregungen unſchätzbar, die ihm in der deutſchen Kunſthauptſtadt zu teil wurden. Das freudige Gewühl des berühmten, im „Grünen Heinrich“ ſo farbenprächtig geſchilderten Dürerfeſtes (17. Februar und 2. März 1840) zauberte ihm auch noch in mündlichen und gedruckten Berichten anderer — denn ſelbſt konnte er es nicht mehr mitmachen — eine ſchöne bunte Welt von künſtleriſcher Einheit vor; Freunde, Mitbewerber, ſogar Plagiatoren begleiten ſeine techniſchen Fortſchritte. Aber die tiefe Erniedrigung, in die ihn die Not, das Schuldenweſen, die fortwährende Selbſtverteidigung der daheim darbenden Mutter gegenüber brachten, das alles drückte ihn ſo tief herab, daß ein gewiſſer Bodenſatz von Cynismus nur zu leicht ſpäter in kritiſchen Momenten wieder ſichtbar wurde. Daheim ging es (1842—1848) nicht viel beſſer. Er empfand es bitter — wie Pankraz der Schmoller —, daß ihn die Arbeit von Mutter und Schweſter erhielt; dennoch konnte er ſich zu einer ergiebigen Thätigkeit irgend welcher Art nicht aufraffen, weniger aus Hochmut, als im Banne jener romantiſchen Traum- und Dämmerfreude. Er machte Entwürfe, führte ein Tagebuch, in dem er die Schickſale eines Ameiſenhaufens ſo beachtenswert fand wie die der Trojaner; er ſchrieb auch in die Zeitungen.

Da machte ein äußerer Anlaß Epoche. Georg Herweghs und Anaſtaſius Grüns Gedichte fielen dem emſigen Leſer in die Hände und regten ihn um ſo tiefer auf, als ihre agitatoriſchen Klänge an den Sonderbundskämpfen der Schweiz einen einheimiſchen Herd politiſcher Leidenſchaft vorfanden. Hoffmann von Fallersleben half (Oktober 1844) auch dieſen jungen Poeten, wie Freiligrath, in die politiſche Arena einführen; und die exilierten Dichter und Publiziſten, vor allen das feindliche Brüderpaar Follen und Heinzen, nahmen ihn freudig auf. So erſchien die erſte Sammlung ſeiner

Gedichte (1846). Sie fanden im Moment leidliche Beachtung, ungleiche Aufnahme; wie es denn auch in der That nichts weniger iſt als eine fleckenloſe Perlenſchnur.

Aber die Umgebung, in die er geraten war, ſo intereſſant ſie ſein mochte, war pädagogiſch wieder von zweifelhaftem Werte. Und eine neue Erfahrung ließ ihn das nur noch tiefer empfinden: eine ernſte Liebe. Da ſchrieb nun der arme Kerl in ſeiner Herzensbedrängnis den wunderſamſten Liebesbrief, der je geſchrieben wurde, in ſeiner Miſchung von barockem Ernſt und tragiſcher Selbſtironie ein Dokument, wie es nur ſeine kühnſte Erfindung einer ſeiner Figuren hätte diktieren können:

> Ich bin noch gar nichts und muß erſt werden, was ich werden will, und bin dazu ein unanſehnlicher armer Burſche: alſo habe ich keine Berechtigung, mein Herz einer ſo ſchönen und ausgezeichneten jungen Dame anzutragen, wie Sie ſind. Aber wenn ich einſt denken müßte, daß Sie mir doch ernſtlich gut geweſen wären, und ich hätte nichts geſagt, ſo wäre das ein ſehr großes Unglück für mich, und ich könnte es nicht wohl ertragen. Ich bin es alſo mir ſelbſt ſchuldig, daß ich dieſem Zuſtande ein Ende mache; denn denken Sie einmal, dieſe ganze Woche bin ich wegen Ihnen in den Wirtshäuſern herumgeſtrichen, weil es mir angſt und bang iſt, wenn ich allein bin . . .

Solche Liebesbriefe hat er auch ſpäter noch geſchrieben, als ihn die Leidenſchaft zu der ſchönen und geiſtvollen Johanna Kapp packte:

> Meine Jugend iſt nun vorüber, und mit ihr wird auch das Bedürfnis nach einem jugendlich poetiſchen Glücke ſchwinden; vielleicht, wenn es mir in der Welt ſonſt gut geht, werde ich auch ein fröhlicher Menſch, der dieſen oder jenen Winterſchwank aufführt. Mein Herz aber einem liebenden Weibe noch als bare Münze anzubieten, dazu, dünkt mich, habe ich es nun ſchon zu ſehr abgebraucht . . .

Kann man ſich wundern, daß der eifrige Eheprediger unvermählt blieb, und daß nur die Schweſter Regula, treu und tugendſam, aber die Verkörperung aller bedrückten Enge und Kulturloſigkeit, dem gealterten Dichter die letzten Jahre mit kümmerlich zumeſſender Liebe verſorgte?

Endlich kam Rettung. Dem verdurſtenden Pilgrim eröffnete die Hilfe ſeines väterlichen Staates den Weg zur weiteren Ausbildung. Er eilte nach Heidelberg, und er hatte es gut getroffen. Die beiden Jahre, die er dort (1848—1850) ſtudierte, ſind das Fundament ſeiner ganzen dichteriſchen Größe geworden. Hier lehrte, in voller Blüte ſeines anregenden Talents, Hermann Hettner

(1821—1882), auch er ein „politiſcher Hiſtoriker“ auf dem Boden der Kunſt- und Litteraturgeſchichte; hier hörte er den geiſtvollen Anthropologen Jakob Henle (1809—1885), deſſen lebendige Schilderung des menſchlichen Organismus er ſich freilich ſofort ins Maleriſche überſetzte:

> So ſah ich den Kreislauf des Blutes gleich in Geſtalt eines prächtigen Purpurſtromes, an welchem wie ein bleicher Schemen das weißgraue Nervenweſen ſaß, eine geſpenſtiſche Geſtalt, die, in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und ſchlürfte und die Kraft gewann, ſich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. Oder ich ſah die Millionen ſphäriſcher Körper, welche ebenſo ungezählt und dem bloßen Auge ebenſo unſichtbar, wie die Heerſchaaren der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tauſend Kanäle dahinſtürmen und auf ihren Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens . . .

Keine Stelle kann von Kellers Art, die Wirklichkeit gleichzeitig feſtzuhalten und doch zum ſchönen Märchen umzudichten, eine deutlichere Vorſtellung geben.

Vor allem aber vertiefte er ſich in die Philoſophie, die Ludwig Feuerbach mit der hinreißenden Kraft ſeiner Entdeckerfreude und Befreiungsluſt vortrug. Sie übte auf ſeine innere Produktion einen ſo mächtigen Einfluß, wie die Bekanntſchaft mit Spinoza einſt auf Goethe.

Von Heidelberg wandte ſich Keller nach Berlin (1850—1855). Wie Heidelberg die Zeit entſcheidenden Raffens, ſo iſt dies nach Bächtolds Wort die des entſcheidenden Schaffens. Die Hauptſtadt, auf die Keller nach alter Dichtergewohnheit beſtändig ſchalt, und deren Litteratenkreiſe ihm vielfach Grund genug zum Schelten boten, hat ihn doch endlich in die Bahn gebracht, für die er geſchaffen war. Die „Gedichte“ hatte die Revolution „vom Tiſch gewiſcht“; jetzt entſtand (1851) eine Sammlung „Neuere Gedichte“, die die wertvollſten Proben ſeiner Lyrik enthält. Hier ward (1851—1855) der „Grüne Heinrich“ fertig; hier auch der erſte Band der „Leute von Seldwyla“ (1856) — die beiden bezeichnendſten Werke, die er überhaupt geſchaffen hat, deren Originalität ſpätere, zum Teil reifere Werke nicht erreicht haben. Die „Leute von Seldwyla“ ſind 1854 bis 1855 „in einem glücklichen Zuge“ niedergeſchrieben; der zweite Teil gehört erſt der Staatsſchreiberzeit an. Dagegen fällt auch der Plan der „Sieben Legenden“ noch in die Berliner Zeit. Sie hat für Keller die gleiche Bedeutung wie der Münchener Aufenthalt für Ibſen: ſie gab ihm die Möglichkeit, überreiche Keime in Muße

— deren er ſich beim „Grünen Heinrich“ nur zu viel gönnte! — zur Entfaltung zu bringen. Sie machte ihn zwar nicht zum berühmten Manne — noch bei der Zürcher Feier ſeines 50. Geburtstages war er trotz aller Bemühungen Viſchers, Auerbachs, Hettners im „Reich“ faſt unbekannt, und erſt Anfang der ſiebziger Jahre begann ſein Ruhm zu ſteigen und ſich zu verbreiten. Aber wenn er auch noch nicht berühmt ward, eine ſichere Geltung hatte ſein Name doch von jetzt an. Kenner wie Scherer und Heyſe und Storm wußten, von wo vor allem noch Schönes und Großes für unſere Litteratur zu erwarten war.

Als ein gereifter Mann kehrte der Dichter (Dezember 1855) nach Zürich heim. Noch war zwar die bürgerliche Exiſtenz nicht nach Wunſch geſichert; aber das verſtand ſich doch jetzt von ſelbſt, daß die geiſtige Ariſtokratie der damals ſo reich geſegneten alten Schweizerſtadt ihn als ihresgleichen aufnahm: Fr. Th. Viſcher, der große Architekt Semper, Richard Wagner, dazu Beſucher wie Varnhagen, Heyſe, der alte Freund Hettner. Man nahm ſich ſeiner eifrig an, ſuchte ihn auf dem damals für Dichter beliebten Wege der Profeſſur für Litteraturgeſchichte zu verſorgen, verſchaffte ihm endlich zu allgemeinem Erſtaunen ein wichtiges öffentliches Amt: er wurde (14. Sept. 1861) erſter Staatsſchreiber von Zürich.

Kein Wort hatte die Männer der romantiſchen Lebensführung mit ſolchem Entſetzen erfüllt wie das Wort „Schreiber“ — und nun gar „Staatsſchreiber“! „Willſt du vielleicht wie eine matte Fliege im Tintenfaß erſaufen?“ ſchrieb (1820) Philipp Wackernagel an ſeinen Bruder, den Germaniſten Wilhelm. „Siehe die Schreiber an, die Schlacken, ausgebrannt, die Geiſter, ausgemergelt!“ Aber dem Staatsſchreiber von Zürich bekam die „Schreibfron“ ganz trefflich. Es ging ihm wie den Heiligen ſeiner „Legenden“, die ſich doch erſt recht wohl fühlen, nachdem ſie aus dem himmelſtürmenden Idealismus in den Hafen der bürgerlich-gemächlichen Exiſtenz eingelaufen ſind. Scheint das der Großmannsſucht einiger neueſter Weltverächter „philiſtrös“, ſo ſehe ich in Kellers Auffaſſung nur die rechte Konſequenz der Weltfrömmigkeit des Dichters, für den eine jede Tüchtigkeit zu den duftenden Blumen der Lebensflur gehört. Nichts hat ihm mehr imponiert als männliche, auf ein Ziel gerichtete Thätigkeit, und an ſeinem Ideal Schiller vergaß er nicht zu rühmen, daß er auch ſelbſt die Verpackung der „Horen“ beſorgt habe. Die Reize — und die Gefahren ungebundenen Umherfahrens

kannte er zur Genüge. Nun hatte er ein Amt, das ihm zugleich reichliche Versorgung und reichliche Arbeit gab. „Es giebt wohl keinen Dichter," sagt Frey, „der seinen Namen so oft unterzeichnete wie Keller: annähernd zweimalhunderttausendmal wird er es gethan haben: auch dürfte keiner je so viel Manuskripte angefertigt haben: allermindestens 200 Bände, im Format seiner Werke gerechnet, liegen noch in den Archiven." Er ward ein musterhafter Beamter, der seine Paßvisitationen und die 1988 Heimatsscheine von 1874 mit derselben behaglichen Liebhaberei fertigstellte wie einst die gemalten und gedichteten Traumgespinste und selbst völlig gleichgültige Mitteilungen, die er bloß von Zimmer zu Zimmer schickte, gern „fertig machte", indem er sie in einen Briefumschlag schloß. Das Gefühl, gelandet zu sein nach romantischer, aber auch kummervoller Odyssee, schützte ihn vor der Vergrämung, die Grillparzer bei viel leichterer Berufsarbeit überfiel. Manche Aufgabe lag auch ganz in seiner Neigung, so die Abfassung der Bettagsmandate; Bächtold hat eins mitgeteilt — wohl den formvollendetsten Hirtenbrief, den ein deutscher Volkspädagog je geschrieben hat, und voll goldener Weisheit.

Und vor allem: er diente seinem Vaterlande gern. Er war ein leidenschaftlicher Patriot. In litterarischer Hinsicht hat er immer für die Einheit der deutschen Litteratur gefochten, den unmöglichen und verderblichen Gedanken einer „schweizerischen Nationallitteratur" höchst energisch abgewehrt; und wenn er (1852) Erzählungen von Jeremias Gotthelf dramatisieren wollte, nahm er sich gleich vor, „das Provinzielle und Lokale in allgemeine Poesie aufzulösen". Aber in politischer Hinsicht war er von der Notwendigkeit einer freien Schweiz innigst überzeugt, und jede Waffenübung daheim — wie Jordan und Freytag, wie Ihering und Fontane war der kleine Mann mit den zu kurzen Beinen ein begeisterter Soldatenfreund — erfüllte ihn neu mit dem Bewußtsein, sein Vaterland habe noch das volle Recht des Sonderdaseins. Als bei einem beklagenswerten Konflikt einige deutsche Zeitungen albernerweise mit der „Teilung der Schweiz" drohten, erklärte Keller in höchster Aufregung, er werde sich mit seiner alten Pistole eine Kugel vor den Kopf schießen, wenn es dahin käme. Ein ungesunder Kosmopolitismus lag dem Echtbäuerlichen in Kellers Wesen so fern, wie ein lebendiges Weltbürgertum in rein geistigem Sinne seinem Pantheismus fast selbstverständlich war. Das Jahr 1870 fand

ihn natürlich auf der Seite Deutschlands, und die traurigen Vorfälle, die der Radikalismus damals in Zürich hervorrief, werden durch seine Stellung wie die C. F. Meyers genügend und reichlich aufgewogen.

Endlich zog es ihn doch wieder zum otium cum dignitate. Am 8. Juli 1876 hieß es im Protokoll des Regierungsrates: „Nachdem H. Staatsschreiber Dr. Gottfried Keller sein letztes Protokoll verlesen, werden ihm namens des Regierungsrates seine fünfzehnjährigen Dienste vom Präsidium warm verdankt." Der „Dr." war ein Ehrengeschenk der Züricher Hochschule; ebenso hat Berlin später Fontane geehrt. — „Dann kaufte sich der Herr Alt-Staatsschreiber einen staatsmäßigen Schlafrock und begab sich unverweilt an die Ausführung alter dichterischer Vorsätze." Die „Sieben Legenden" (1872) und der zweite Teil der „Leute von Seldwyla" (1874) waren schon gegen Schluß seiner Amtsthätigkeit erschienen; nun folgten rasch die „Züricher Novellen" (1878), die Umarbeitung des „Grünen Heinrich" (1879—1880), das „Sinngedicht" (1881), die Ausgabe der „Gesammelten Gedichte" (1883), endlich „Martin Salander" (1886). Dann überschlich langsam mit zähem Schritt Krankheit und Altersschwäche den Dichter, der in der zweiten Hälfte seines Lebens so unermüdlich gearbeitet, wie in der ersten „gebummelt" hatte. Alte und neue Freunde sorgten für den durch den Tod der alten Schwester ganz Vereinsamten — die Mutter war drei Jahre, nachdem der Gottfried endlich so glänzend auf dem Amtssessel landete, gestorben. Da waren vor allem Arnold Böcklin und der treffliche nordische Dichterfreund Petersen, der auch Kellers Freundschaft mit Storm vermittelt hatte; jüngere Verehrer wie die Litterarhistoriker Jakob Bächtold und Adolf Frey; dazu Korrespondenten wie Freiligrath, des prächtigen Mannes würdige Familie und (seit der Feier von 1869) die Familie des Wiener Professors Exner, mit der er wohl die köstlichsten seiner unschätzbaren Episteln gewechselt hat. C. F. Meyer fand den Schwerkranken noch immer in dem alten „Spinnen und Weben der Phantasie"; Petersen schildert die Deutlichkeit, mit der er noch die Traumerscheinung zweier ganz in Gold gehüllter Ritter beschrieb. Und sanft träumte sich am 15. Juli 1890 der größte Dichter, den Deutschland seit Goethe besaß, in die stumme Unendlichkeit hinüber.

Der größte Dichter seit Goethe? Es hat nicht viel Zweck, über Superlative zu streiten. Ein anderer mag dem Lyriker Heine

dieſen Rang zuſprechen, oder vielleicht dem Dramatiker Grillparzer oder Heinrich von Kleiſt; unter den Epikern hat Keller ſeit dem Dichter des „Werther“ nicht ſeinesgleichen.

Was Keller ſelbſt von dem großen Epiker forderte, hat ſeine glänzende Kritik Jeremias Gotthelfs (denn es iſt nur eine Kritik in mehreren Anſätzen) gelehrt. Vor allem verlangt er, „daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen geſättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwiſchen der regiſtrierten Schilderung und der Geſchichte hin- und hergeſchoben zu werden, d. h. daß die Erſcheinung und das Geſchehene ineinander aufgehen“. Dieſes durchgreifende Kennzeichen des echten Epikers kann man bei Keller wie bei wenigen ſtudieren. Er hat ja eine wahre Leidenſchaft für das Beſchreiben. Er ſucht Gelegenheiten auf, Dinge, die zur Beſchreibung herausfordern. Feſte ſind ein Lieblingsgegenſtand ſeiner Poeſie, wie das Dürerfeſt und die ländlichen Ergötzungen im „Grünen Heinrich“, das Waldfeſt in „Dietegen“, die Feier, die das „Verlorene Lachen“ eröffnet, vor allem auch die der „Sieben Aufrechten“. Und wer kann ein Feſt anſehen, ohne es beſchreiben zu wollen? .Oder gar die kleinen Kunſtwerke, auf die wir ſchon hinwieſen — wie gründlich wird der chineſiſche Tempel der Züs Bünzlin beſchrieben! Aber nun ſehen wir ſtaunend, wie dieſe Beſchreibungen ein Glied der fortſchreitenden epiſchen Handlung werden, weil ſie eben „in geſättigter Empfindung“ mitgenoſſen werden können. Jene Feſte bilden den Hintergrund für die gehobene Exiſtenz Juſtinens und Jucundi oder bezeichnen den Höhepunkt des Daſeins für die „Aufrechten“; der Papptempel veranſchaulicht in rührender Weiſe die hingebende Paſſion des guten Emanuel, die Züs in ihrer Herzloſigkeit ganz aufgezehrt hat. Sie ſind ſo lebendig, ſind ſo gut Zeugniſſe einer alles mit gleicher Liebe hervortreibenden Schöpferkraft wie die Menſchen ſelbſt. Wir erinnern uns dann, wie gern auch das ewige Vorbild aller Epik, Homer, Feſtbeſchreibungen giebt und bei Wettkämpfen oder Schmauſereien jede Eigenart feſtlich zugerüſtet hervortreten läßt; wie er den Schild des Achilleus beſchreibt, oder Goethe in den „Wahlverwandtſchaften“ die Parkwege. Wir begreifen, daß Keller gegen ſeines hochverehrten „tapfern Leſſing“ „Laokoon“ eine Gegenſchrift richten wollte. Man muß eben feſthalten, daß bei Kellers eigentümlicher Art jede Beſchreibung eine Nachſchöpfung, eine Neuſchöpfung wurde.

Das iſt die größte und unentbehrlichſte Gabe des Epikers: die

Dinge uns anſchaulich zu machen und zugleich intereſſant. Die genaue Beſchreibung bei Zola läßt uns kühl, weil ſie nichts iſt als die Wiedergabe eines beliebigen Gegenſtandes; die temperamentvollen Schilderungen bei Brentano laſſen uns die Dinge nicht ſehen, weil er ſelbſt ſie nur unklar ſieht. Keller kennt alle von innen aus, weil er ſie geſchaffen hat, weil er in dem Baum, den er beſchreibt, und in der Flinte, und in dem Gotteshäuschen des Vitalis ſo zu ſagen ſelber drin geſteckt hat. Und das Wunderbare iſt nun die Gleichmäßigkeit, mit der er Großem und Kleinem ſeine Liebe zuwendet — wie die Natur ſelbſt. Es iſt nicht eigentlich richtig, zu ſagen, dieſe mit ſo viel Anteil beſchriebenen Gegenſtände ſeien ſymboliſch. In gewiſſem Sinne ſind ſie es freilich, aber nicht mehr, als die Geſtalten ſelbſt auch. Äußerungen ſind es alles einer unerſchöpflichen Schöpferkraft, die hervorbringen muß, weil ſie keine andere Exiſtenz beſitzt als in der Produktion ſelbſt.

Und dies iſt die zweite Gabe des echten Epikers: die Unerſchöpflichkeit. Wir fühlen, die Epen Homers könnten verdoppelt werden — wenn noch Sänger da wären wie ihre Schöpfer: Arioſts Phantaſie kennt keine Grenzen; und ein geringerer, aber echter Epiker wie Roſegger — wie viel Geſtalten, wie viel drollige Situationen, wie viel merkwürdige Reden hat er der Welt geſchenkt, die ohne ihn undenkbar wären und nun ſo notwendig ſind wie Napoleon oder wie ſeine Anſprache vor den Pyramiden! Aber wer könnte ſich mit Keller vergleichen! Von den Erfindungen, die er verſchwenderiſch allein in dem dünnen Bändchen der „Legenden" ausſtreut, könnte ein Dutzend Märchenerzähler und Kulturnovelliſten bequem das Leben friſten. In dem „Grünen Heinrich" wird der Fülle ſchier zu viel. Dies Jugendwerk iſt ja doch in jedem Sinne „Wahrheit und Dichtung". Die kümmerliche Öde ſeiner freudloſen Jugend, ſagt Frey, habe er hier in einen herrlichen Wundergarten umgeſchaffen. Das iſt doch nicht ganz recht: der Wundergarten war eben die Freude auch der wirklich verlebten Jugend, nur daß er damals abſeits vom Leben blühte; jetzt aber ſtellt der Dichter ihn mitten hinein, ſo daß Erlebnis und Traum, Erinnerung und Phantaſie ſich zu einer unvergleichlichen via triumphalis geſtaltender Erzählungskunſt zuſammenfinden. Gleich reich, aber mit weiſer Mäßigung zuſammengehalten, fließt der Strom der Erfindung noch in dem erſten Band der Seldwyler und in den Legenden. „Die drei gerechten Kammmacher", Kellers Lieb-

lingsſtück, ſind allein ein Muſeum voll Koſtbarkeiten, in dem der Jungfer Züs hochgelahrte Rede über die Tiere und das köſtliche Abenteuer der blau übermalten Wanze gleich wunderbarlich glänzen. Und dieſe Gleichniſſe, die immer über die vorgeführte Welt, als ſei es an ihrer Fülle noch nicht genug, noch eine neue malen, wie ein altdeutſcher Maler auf den Deckel eines Reliquienkäſtchens, den ſein Heiliger in der Legende trägt, eine neue Legende zeichnet! „Schon als die beiden andern ihn im Bette zwiſchen ſich nahmen, zeigte ſich der Schwabe als vollkommen ebenbürtig und lag wie ein Schwefelholz ſo ſtrack und ruhig, ſo daß immer noch ein bißchen Raum zwiſchen den Geſellen blieb und das Deckbett auf ihnen lag wie ein Papier auf drei Heringen.“ Und dieſe beiden fabelhaft anſchaulichen Gleichniſſe ſteigen dabei ſo organiſch aus der Atmoſphäre der drei armen Teufel hervor! Oder in den „Legenden“ — welche Erfindungen von dem grotesken Ritter „Maus der Zahlloſe“, der ſich die aus ſeinen Naſenlöchern hervorſtehenden Haare etwa ſechs Zoll lang hat wachſen laſſen und in zwei Zöpfchen flechten ließ, die an den Enden mit zierlichen roten Bandſchleifen geſchmückt waren — bis zu der von Wilhelm Scherer nach Verdienſt geprieſenen großartig ſymboliſchen Scene, wo die neun Muſen im chriſtlichen Himmel ihr Lied anſtimmen, das hier ſo ſehnſuchtsſchwer und klagend klingt, daß Heilige und Propheten, von Erdenleid und Heimweh ergriffen, in unendliches Weinen ausbrechen!

Nach dem überreichen Sommer in Berlin iſt dann eine gleich üppige Ernte der epiſchen Erfindung nicht wieder reif geworden; am flüſſigſten ſtrömen die Einfälle noch im zweiten Teil der Seldwyler und dann wieder im „Sinngedicht“. Im „Salander“ iſt die Erfindungsgabe ermattet; auch das, neben der realiſtiſchen Darſtellung, mag dazu beigetragen haben, daß Keller ſelbſt das Buch verwarf: „Es iſt nicht ſchön! es iſt nicht ſchön! Es iſt zu wenig Poeſie darin!“ Aber bei den älteren Dichtungen hat man den Eindruck, als ob alles, was uns geſchenkt wird, doch nur eine volle Beſcherung abgeſchnittener Weintrauben von einem unerſchöpflichen Weinberg ſei. So empfand er auch ſelbſt; ſo ſprach er von den unabläſſig ihm „aufſtoßenden Schnurren“, die ihn aber beluſtigten, während den armen Otto Ludwig, der die ſeinen nicht beherrſchen konnte, die „närriſchen Poſſen“ eher plagten. Es iſt bei Keller auch kein Stellchen ſo klein, daß ſich ihm nicht neue Lebenskeime entringen. Spiegel

das Kätzchen ſoll eine Erfahrung machen, die es von dem gedankenloſen Freßleben bekehrt. Ein anderer Poet hätte etwa erzählt: „Eines Tages fand er einen Krametsvogel, der an ſeinem Fraß erſtickt war.“ Bei Keller wird das gleich wieder eine kleine bunte Schilderung: „Als er den Krametsvogel nachdenklich zerlegte, fand er deſſen kleinen Magen ganz kugelrund angefüllt mit friſcher unverzehrter Speiſe. Grüne Kräutchen, artig zuſammengerollt, ſchwarze und weiße Samenkörner und eine glänzendrote Beere waren da ſo niedlich und dicht ineinandergepfropft, als ob ein Mütterchen für ihren Sohn das Ränzchen zur Reiſe gepackt hätte.“ Wie dies Bild gleich wieder neue Vorſtellungen erweckt! Gleich denken wir an die Vogelmutter, die nun ihr totes Kind vermißt. So kann er ſich gar nicht genug thun; wie bezeichnend ſind die roten Bandſchleifchen an dem Naſenbart!

Die dritte große Gabe eines echten Epikers iſt die Kunſt, ſeinen Schöpfungen bei aller Mannigfaltigkeit eine innere Einheit zu leihen. Daran fehlte es z. B. bei dem erfindungsreichſten Romantiker, bei Brentano. Burleske und ironiſche Einfälle, tiefe und feierliche Gedanken werden etwa in der Erzählung von Gockel, Hinkel und Gackeleia ſo nah gepflanzt, daß wir den Eindruck der Notwendigkeit verlieren. Wir wiſſen alle: nur im Paradiesgarten ſtehen Fichtenbaum und Palme nebeneinander; kein Klima zeitigt beide. Darin liegt E. Th. A. Hoffmanns Kraft, daß er das Groteske und das Ernſte, das ganz Singuläre mit dem Symboliſchen zu einem eigenen Stil zu verbinden weiß, die bei Tieck, bei Brentano und anderen unverbunden nebeneinander ſtehen. Bei Keller iſt der ſtarke einheitliche Stil nirgends zu verkennen. Am glorreichſten iſt er freilich in der wunderbaren Zauberwelt der „Sieben Legenden“ durchgeführt; aber auch in Seldwyla hier, in Zürich dort — wie iſt alles auf einen Grundton abgeſtimmt! Die ſpieleriſche Zweckloſigkeit der Seldwyler, bei denen der krauſeſte Kopf am beſten gedeiht; die ehrenfeſte Solidität des alten Zürich (in den „Züricher Novellen“), vor der alles Unechte abfällt, Buz Falätſcher, der den geiſtlichen und weltlichen Helden, Herr Jacques, der das Original oder ſeinen Patron ſpielen will; der Kampf zwiſchen beiden Arten, zwiſchen Ehrenfeſtigkeit und Scheinglanz, im neuen Zürich (im „Salander“) — ſie durchdringen als feiner Äther alle Zwiſchenräume und laſſen keinen leeren Raum. Die Geſpräche wie die Erzählungen im „Sinngedicht“ haben einen direkt lehr-

haften Ton, wie er dem reisenden Forscher am besten steht, ein langsameres Tempo; die Experimente wiederholen sich, Gegenstücke werden aufgestellt („Regine“ und „die arme Baronin“), während im „Grünen Heinrich“ alles in jugendlich unbesorgtem Leichtsinn durcheinandersliegt:

Ein schrankenloser Leichtsinn soll
In diesem Streit mein Schildknapp' sein . . .

Ich lieb' es, so mir halb bewußt
Am offnen Abgrund hinzustreifen,
Und über mir lass' ich mit Lust
Das Aug' ins grundlos Blaue greifen.

„Man liest und liest und liest sich hinein“, sagt Scherer von dem Jugendroman, „und wird gefangen von der seltsamen Welt und ist voll Bedenken und selbst Widerstreben und liest doch weiter und kann nicht aufhören, etwa wie man vor einem vielfächerigen alten Schubkasten voll vergilbter Papiere und halbvermoderter Briefe und Stammbücher und intimer Aufzeichnungen gewöhnlicher und ungewöhnlicher Menschen sitzt und wühlt und wühlt und eine ganze versunkene Gemütswelt nach und nach vor sich aufsteigen läßt.“ Das ist der Stil des „Grünen Heinrich“: eine liebenswürdige, bezaubernde Unordnung, wie sie in dem Schrank eines vielseitig angeregten Künstlers herrschen wird. Und so hat auch jedes der größeren Gedichte von epischer Färbung seinen eigenen Grundton: der mild-trotzige des „Has von Überlingen“ kontrastiert mit dem kindlich-unbefangenen des „Narren von Zimmern“ oder dem genialen Übermut des „Apothekers von Chamounix“.

Wieder aber erwächst die Eigenart jedes einzelnen Werkes organisch aus der gemeinsamen Grundlage einer durchgehenden Stileinheit. Die Unordnung des „Grünen Heinrich“ und die Regelmäßigkeit des „Salander“, die Ironie der „Leute von Seldwyla“ und der Ernst von „Ursula“ sind nur Momente ein und desselben Menschenlebens. Was Herder und Goethe und Otto Ludwig vor allem an Shakespeare bewunderten, das bestaunen wir auch bei dem, den Heyse den Shakespeare der Novelle genannt hat: die Einheitlichkeit eines großen durchgehenden Stils, der für die wechselnden Eigentönungen zahlreicher Werke die gemeinsame Grundfarbe bildet.

Kellers Stil zeigt sich zunächst in der Sprache. Sie ist überall kräftig, überall originell. Sie ist keineswegs immer korrekt; Fehler

des Autodidakten begegnen ſo gut wie bei Chamiſſo oder Kleiſt. In der Stelle aus den „Kammmachern“, die wir vorhin citiert haben, ſchreibt Keller, „daß immer noch ein bißchen Raum zwiſchen jedem der Geſellen blieb“, und ähnliche Verſtöße gegen Logik und Sprachgebrauch ſind leicht aufzuſammeln. Was thut's? Wer möchte dieſe in unabläſſig friſchem Strom voll Waldgeruch dahinfließende Sprache für die pedantiſche Genauigkeit eines Stifter hingeben? Kellers Wortbildungen ſind mit Recht berühmt; immer ſpringen ſie aus der Situation hervor, während Johannes Scherr die im Hinterzimmer der Werkſtatt gefertigten von Zeit zu Zeit wie Papierblumen an den Kuchen ſteckt. Worte wie „Haidelführer“, „Frauenwähler“, „das aufwärts gehörnte Schnurrbärtchen“, die ſich in den Romanen finden, begegnen in überquellender Fülle vor allem bei dem bequemen Gehenlaſſen der Briefe; daneben Simplicia aus dem dialektiſchen Gebrauch wie „äufnen“. Die Epitheta, deren Pflege in der deutſchen Litteratur eigentlich erſt mit Heine beginnt — noch Goethe zog typiſche Beiwörter den individualiſierenden vor —, ſind von der geſuchten Paradoxie der Jungdeutſchen hinweg zu lebendiger Anſchaulichkeit entwickelt: „ein kleines Buch voll hölzerner, blutloſer Fragen und Antworten“; „ein ſchüchternes Zeichen der Hausglocke“; auch die Beiwörter werden gern erneut: „das ziervolle Geſchöpf“. Sehr beliebt ſind die ironiſchen Diminutiva wie „Ungeheuerchen“, „Greislein“, „Jährchen“, gern durch wohlwollende Epitheta verſtärkt: „ich vermißte die guten Weinreſtchen meines früheren Standes“; „das küßliche Breitmäulchen“; „ein wackeres Kätzlein“; oder wieder mit ſeltenerem Beiwort: „ein zieres Weiblein“. Man ſpürt hier die ganze Liebhaberei, mit der der Schöpfer ſeine zierlichen Geſchöpfchen ſtreichelt, und zugleich doch die Überlegenheit, die das Einzelne eben nur als ein kleines Einzelſtückchen bewertet. Eine charakteriſtiſche Stilprobe aus den „Legenden“ zeigt dieſe „mit Empfindung geſättigte“ Eigenart in voller Blüte:

> Denn was den Prediger betrifft, ſo iſt er ſchon da, er ſteht vor dir, du ſchwarzäugiges Höllenbrätchen! Und das Kloſter iſt dir auch ſchon hergerichtet wie eine Mausfalle, nur daß man ungeſündigt hineinſpaziert, verſtanden? Ungeſündigt bis auf den ſauberen Vorſatz, der indeſſen einen erklecklichen Reueknochen für dein ganzes Leben abgeben und nützlich ſein mag; denn ſonſt wärſt du kleine Hexe auch gar zu poſſierlich und ſcherzhaft für eine rechte Büßerin!

Das „ſchwarzäugige Höllenbrätchen“ giebt den Grundaccord an für die Melodie, mit der der Prediger ſeine bildhübſche Sünderin fangen will: das Behagen an dem reizenden Fang miſcht ſich mit der wohlwollenden Superiorität des Bußmeiſters über die thörichte Jungfrau. — Doch iſt nicht zu leugnen, daß gerade die Liebhaberei für die Verkleinerungsformen, ſo gut ſie pſychologiſch begründet iſt, der Sprache Kellers hin und wieder etwas Manieriertes zu geben ſcheint; um ſo mehr, als die ironiſchen Diminutiva damals überhaupt Mode waren: Jordan ſpricht etwa von den „Gefühlchen“ der Lyriker, andere von Revolutiönchen oder Thrönchen. Keller ſelbſt hat das in dem kleinen Gedicht „Die Aufgeregten“ mitgemacht. Bei ihm iſt aber ſonſt wieder die volkstümliche Grundlage heranzuziehen: die Rede des Volkes liebt dieſe Formen, beſonders auch die behaglich ſtreichelnde Verkleinerung hochgehaltener Dinge: „ein Sümmchen“, „ein Weinchen“, „ein hübſches Pöſtchen“. Speciell ſchweizeriſch ſind auch die Koſeformen mit „Mann“: „ein gedankenreicher Katzenmann“, „der kinderfrohe Schweizermann“; manchmal, in den Gedichten, ſtehen ſie auch nur zur Erleichterung des Reims: „ein perlbeſäter Hindumann“, „ein Schattenmann“.

Höchſt charakteriſtiſch verbindet ſich nun mit dieſem individuell-volkstümlichen Wortgebrauch ein an Goethe geſchulter Satzbau. Kellers Sätze ſind faſt ſtets überſichtlich in zwei Hälften geteilt, die ſich akuſtiſch genau das Gleichgewicht halten: „Wenn Johannes ein Schneider hätte werden wollen, ſo wäre er jetzt wenigſtens im Beſitz einer Nadelbüchſe geweſen: ſonſt verſpürte er keinen weiteren Nutzen noch Fortſchritt ſeiner Minneſachen ſeit dem glückſeligen Jagdvergnügen.“ In älterer Zeit kommen wohl noch künſtliche Satzgebilde vor, die an die labyrinthiſchen Gänge des Pappteempelchens der Jungfer Züs erinnern:

> Auf dieſen folgte ein ſtattlicher Mann in Uniform: dieſer blickte ruhig, faſt ſchwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich ſchloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in ſeidener Soutane, welcher, wie eben erſt aufmerkſam gemacht, einen forſchenden, ſtechenden Blick auf den Beſchauer richtete, während er eine Priſe zur Naſe führte und in dieſem Geſchäft einen Augenblick anhielt, ſo ſehr ſchien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beſchauers zu frappieren und zu heilloſen Witzen aufzufordern.

Später, vor allem im „Salander“, ſind die Sätze faſt durchweg kurz und einfach, ohne die alte Zweiteiligkeit aufzugeben.

Das Hauptkennzeichen des Kellerſchen Stils aber iſt jener unerſchöpfliche Bilderreichtum, dem Vergleich und Metapher nicht geſuchter Schmuck, ſondern notwendiger geſteigerter Ausdruck ſind. Man kann, um ein Bild des hierin Keller nahekommenden Leſſing (dem ſchon deshalb niemand den Dichternamen abſprechen darf) zu gebrauchen, kaum eine Nadelſpitze in ſeine Bücher ſetzen, ohne herrliche, neue und doch ſofort uns vertraute bildliche Ausdrücke zu treffen. Hier nur ein paar ſchöne Beiſpiele: „Indem ich ſie ſo gewaltſam an mich gedrückt und geküßt und ſie in der Verwirrung dies erwidert, hatten wir den Becher unſerer unſchuldigen Luſt zu ſehr geneigt; ſein Trank überſchüttete uns mit plötzlicher Kälte . .“ Wird hier die Metapher von dem „Becher der unſchuldigen Luſt“ nicht zum greifbaren Bild? wie jene Umarmung das Glas zum Überfließen bringt und nun gerade die unſchuldige Kühle die jungen Herzen erſchauern läßt? Wie oft ſind ſchon die Baumwipfel eines Waldes mit einem Zeltdach verglichen worden! aber wie neu wird der Vergleich, wenn Keller von einem Gehölz junger Birken ſagt: „Wie ein leichtes grünes Seidenzelt ſchwebte die zarte Belaubung in der Höhe, von den ſchlanken Silberſtangen emporgehalten.“ Das wirkt ſo neu, weil das zarte Birkenlaub, die glänzenden Birkenſtämme das Bild anſchaulich individualiſieren. Keller kann keine Bibliothek beſchreiben, ohne die Bücher nach ihrer Art zu malen:

> Arm in Arm rauſchten und kniſterten die Frau v. Sévigné und der jüngere Plinius einher, hinterdrein wanderten die armen Schweizerburſchen Thomas Platter und Ulrich Bräcker, der arme Mann im Toggenburg, der eiſerne Götz ſchritt klirrend vorüber, mit ſtillem Geiſterſchritt kam Dante, ſein Buch vom neuen Leben in der Hand. Aber in den Aufzeichnungen des lutheriſchen Theologen und Gottesmannes Johann Valentin Andreä rauchte und ſchwelte der dreißigjährige Krieg.

Wie dieſe Verbildlichung für den Dichter, iſt die Vorliebe für gnomiſche Schlußſätzchen für den Pädagogen bezeichnend. Fontane, der die pſychologiſchen Gnomen noch viel mehr liebt, ſchiebt ſie gewöhnlich in den Satz mitten hinein: „Der Gärtner, ein Muffel, wie die meiſten ſeines Zeichens —“. Denn er will nicht belehren, ſondern nur nebenbei aufmerkſam machen; Keller *will* belehren. Deshalb ſchließt er gern einen großen Abſatz mit einem ſolchen „denn“ oder „ſo“: „So iſt jedes Unweſen noch mit einem goldenen Bändchen an die Menſchlichkeit gebunden.“ „Eine rüſtig Streitbare würde den lebhaften Mann wahrſcheinlich zu weiterem Thun

gereizt haben; gegen die anmutige Schwäche der zarten Frau aber benahm er ſich wie die wahre Stärke; er hütete ſie wie ſeinen Augapfel, that, was ihr Freude gewährte, und blieb nach vollbrachtem Tagewerk ruhig an ſeinem Herde."

Ruhig in geſättigter Kraft ſchreitet die Rede vorwärts. Niemals unterſtreicht der Dichter; die Geſchmackloſigkeit, durch Sperrſchrift hervorzuheben — die ſich die als Muſter der Technik geprieſenen Brüder Goncourt alle Augenblicke geſtatten —, hat er ſich nach einigen politiſch oder didaktiſch aufgeregten Stellen der erſten Gedichtſammlung wohl nicht wieder zu Schulden kommen laſſen. Vorſichtig und mit Diskretion wird wiederholt; das Scheltwort, durch das Juſtine Jucundus von ſich jagt, wird anfänglich verſchwiegen und ausgeſprochen erſt, als es geſühnt iſt, weil es ſonſt zu ſchwer wirken könnte. So feſt hat der Dichter bei aller ſcheinbaren Läſſigkeit der Anordnung den Faden in der Hand. Und kunſtvoll wie der Helmſchmuck auf dem Wappen wird zuletzt ein wirkungsvoller Schlußſatz an das Ende jeder Novelle geſetzt. Feierlich lobend tönt die Erzählung von Frau Regel Amrain aus: „Sie ſelbſt ſtreckte ſich, als ſie ſtarb, im Tode noch ſtolz aus, und noch nie ward ein ſo langer Frauenſarg in die Kirche getragen und der eine ſo edle Leiche barg zu Seldwyla." Kurze ironiſche Nachhiebe beenden die beiden humoriſtiſchen Meiſterſtücke „Kleider machen Leute" und „Der Schmied ſeines Glückes" — dies wohl die glänzendſte Humoreske unſerer Litteratur, deren ſich Boccaccio ſo wenig zu ſchämen brauchte wie Arioſt des „Apothekers von Chamounix." Die Unholde der „Mißbrauchten Liebesbriefe" werden mit einem letzten Schub von der Tafel gewiſcht; ein wirkſames Bild ſchließt das köſtlich ſatiriſche Genrebild „Die Verlocken" ab. So hebt jedesmal der Ausgang den ſpecifiſchen Charakter der einzelnen Geſchichte noch einmal wirkungsvoll hervor. Der Eingang iſt dagegen meiſt ſchlicht, chronikartig: eine kurze Datierung, eine etwas ausführlichere Ortsangabe, im zweiten Teil der „Seldwyler" etwas einförmig mehrmals der Name der Hauptfigur lenken kurz und beſtimmt auf die Hauptſache hin. Die Gliederung der Einzelgeſchichten iſt klar und überſichtlich, ohne ſteif zu ſein, und im allgemeinen merkt man ſchon nach wenigen Sätzen, ob ſie einfach oder verwickelt, vielteilig oder aus einem Stück ſein wird.

Mit den Mitteln dieſer individuell geborenen und eigenartig durchgearbeiteten Sprache nun baut ſich Gottfried Keller ſeine dichte-

riſche Welt auf. Und wieder hat ſeine Welt ihr individuelles Gepräge. Auch das hebt er in jener überaus reichhaltigen Würdigung Jeremias Gotthelfs hervor, wie gewiſſe große epiſche Züge und Momente bei dem echten Epiker regelmäßig wiederkehren als die periodiſchen Sonnenauf- und -untergänge ſeiner Welt; dahin rechnet er „die behagliche Anſchaulichkeit des Beſitzes“ und jene „Höhepunkte in ſeinen Geſchichten, welche immer wiederkehren und immer ſo neu und ſchön ſind: nämlich jene ſchweren oder frohen Gänge, welche ſeine Männer und Frauen thun in das Land hinaus, wenn ſie bei Blutsfreunden oder Freunden und Getreuen Rat, Hilfe in der Not oder Teilnahme an ihrem Wohle ſuchen“. Jede naturwüchſige Epik hat ſolche feſte Züge; dahin gehört in der altgermaniſchen Poeſie die Berufung von Ratsverſammlungen, in dem alten engliſchen Roman die Schuldhaft, im franzöſiſchen das Duell, und bei Fontane die Landpartie. Bei Keller ſind ſie reich vertreten. Dazu rechnen wir zunächſt jene Feſte und feſtlichen Veranſtaltungen in wichtigen Momenten der Handlung, die wir ſchon erwähnten; oder eine Überſchau von Heerſcharen, faſt an die „Teichoſkopien“ der großen alten Volksepen gemahnend, im Narrenfeſt des „Grünen Heinrich“, in „Dietegen“, im „Fähnlein“. Echt volkstümlich wie dieſe Freude an Momenten feſtlicher Sammlung iſt es, daß Keller, wie Frey ſchon hervorhebt, in ſeinen Werken ſo oft und gut ſchmauſen läßt. Auf der anderen Seite weinen wohl bei keinem Autor moderne Menſchen ſo viel und kräftig wie bei dem Zürcher Meiſter. In beiden Zügen begegnet Kellers eigene Art der des Volkes. Er ſchmeckte allerdings das leckere Mahl des Schneiders Strapinsky mit Behagen nach, und er brach leicht in Thränen aus und hat das letzte Kapitel des Jugendromans „buchſtäblich unter ſtrömenden Thränen geſchmiert“. Was Guſtav Freytag ſeinen alten Germanen auf Grund der alten Berichte lieh, das floß den heutigen Schweizern Kellers ungeſucht zu, weil er eben ſo ganz „einer aus dem Volk war“. Eben dahin gehören andere wiederkehrende epiſche Momente. Man zankt und ſchimpft bei Keller mit wahrer Virtuoſität, wie in dem alten Walthariliede; und alle Augenblicke führt das zu Schlägereien. Selbſt alte Leute werden noch handgemein, wie die beiden Väter in „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ oder die Brüder Aegidi und der Schleifer im „Salander“; und hier wie bei dem verzweifelten Ringen der Kammmacher wird dann ein anderes uraltes Motiv der Volksepen erneut: der Kampf

der Untauglichen, der Zwerge, Feiglinge oder Greise. — Im Gegensatz zu diesen volkstümlichen und daher auch bei Keller beliebten Zügen werden die im modernen Kunstroman bis zum Übermaß verwandten schriftlichen Hilfsmittel der Erzählung nur sparsam verwandt: Briefe fast nur, wo sie direkt zur Charakteristik der Figuren dienen, wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen", Tagebücher wohl nur parodistisch, wie in derselben Novelle. Und diese Enthaltsamkeit ist um so höher anzuschlagen, als Keller selbst ein Meister des Briefstils war und in seiner Jugend auch das lyrische Tagebuch mit Traumaufzeichnungen und Gedichtmotiven gepflegt hatte. Aber das Schreiben ist nicht anschaulich genug; als geborener Epiker bringt Keller die Leute lieber persönlich zusammen. Das führt dann zu jenen großen Reden, die Prachtstücke deutscher Beredsamkeit bilden und kaum in einer größeren Erzählung ganz fehlen; ihren Gipfelpunkt bezeichnet Karls wundervolle Ansprache in den „Aufrechten". Keller war auch selbst, trotz aller gewöhnlichen Verschlossenheit, ein Meister der populären Anrede, der schon in München urplötzlich auf dem Stuhl stand und eine Ansprache an die Versammlung hielt. Er besaß auch seinen Anteil an jener kurzen epigrammatischen Toastberedsamkeit seiner Zeit, und nicht viele bessere Trinksprüche werden in der toastfreudigen Schweiz ausgebracht worden sein, als den er beim Jubiläum des berühmten liberalen Theologen Alexander Schweizer (1884) ausbrachte: „Es giebt, wenn ich recht sehe, zwei Sorten von Theologen: solche, die über dem lieben Gott, und solche, die unter ihm stehen. Alexander Schweizer hat immer zu der letzteren Art gehört. Er lebe hoch!" Die Theologen waren freilich sonst nicht gerade sein Fall; und an ihrer leicht zu salbungsvollen Rede reibt er sich gern, es mögen nun Orthodoxe sein oder Liberale. Die Predigten in den „Legenden" sind noch voll gutmütiger Ironie; bösartiger sind die im „Salander" und vor allem im „Verlorenen Lachen" die breite, recht con amore durchgeführte Parodie eines eleganten liberalen Weltpredigers. Nicht nur das Hauptmodell, ein Prediger Lang, auch weitere Kreise der „aufgebrachten Kurie des Freisinns" haben wegen dieser fröhlichen Verspottung eines hohlen Reformphraseurs gegen Keller einen „nachhaltigen Rachekrieg" geführt.

Die religiösen Probleme selbst treten öfters in die Erzählung, und sie selbst werden immer mit gebührendem Ernst behandelt. Vor allem nehmen sie in der Jugendgeschichte einen breiten Raum

ein. Die beiden Extreme: der Pietiſt und der Religionsſpötter, treffen wiederholt auch ſonſt zuſammen: in „Dietegen“, milder im „Landvogt von Greifenſee“; oder der in des Dichters Heimat ſo verbreitete Pietismus allein in „Urſula“, auch in dem dramatiſchen Fragment „Thereſe“. „Das verlorene Lachen“ und „der Apotheker von Chamounix“ haben verſchiedene Schattierungen des religiöſen Bewußtſeins zum Hauptgegenſtand der Schilderung. Auch das iſt altepiſche Art; wie die Heldenromane des Mittelalters auf dem religiöſen Gegenſatze zwiſchen Chriſten und „Heiden“ aufgebaut ſind, ſo ragen ſchon in die Odyſſee Kontraſte hinein wie der der gottesfürchtigen Phäaken zu den gottloſen Kyklopen; und die Schilderung von Kultusgebräuchen gehört zum feſten Beſtand aller Volksepen.

In das Leben der Einzelnen greifen allgemeinere Schickſale ein, große Unglücksfälle, Prüfungen des Volkes. Wie die Peſt im Eingang der Ilias, tritt die Verleumdungsſeuche im „Verlorenen Lachen“ auf: unheimlich, unwiderſtehlich, bei aller Grauſamkeit doch eine göttliche Vergeltung. Neben die Kriege treten die großen Erſchütterungen des Nationalwohlſtandes, die Handelskriſen und großen Bankbrüche in derſelben Erzählung, die epidemiſche Korruption des Beamtentums im „Salander“. Man reiſt in fremde Länder und kehrt verändert heim — ein epiſches Lieblingsmotiv, das ſich verſchiedenartigſt im „Pankraz“ und in „Frau Regel Amrain“, im „Narr auf Manegg“ und „Salander“, wiederholt im „Sinngedicht“ benutzt findet; die verſchiedene Geſtaltung der Geſamtverhältniſſe ſpiegelt ſich dann in der Wirkung auf den Einzelnen ab. Dabei wird der eigentlichen Freude am Ethnographiſchen, die an ſich auch gut volkstümlich iſt (man denke nur an unſere mittelalterlichen Gedichte von St. Brandan, vom Herzog Ernſt), faſt nur in dem überhaupt kunſt- und ſchulmäßigeren „Sinngedicht“ breiterer Raum gewährt („Don Correa“; „Die Berlocken“). Dagegen werden Eigenheiten von mehr lokalem Gepräge ſtark und liebevoll ausgemalt, wie an dem Gegenſatz zwiſchen Seldwyla und Goldach oder Ruechenſtein. Am liebſten freilich bleibt die Schilderung an noch engeren Bezirken, an Haus, Stube, Gerät haften. Auch Gottfried Keller war kurzſichtig, wie Annette v. Droſte und Guſtav Freytag; den großen Panoramen, den großen Überſichten eines in Bewegung begriffenen Feſtzugs merkt man es allerdings nicht an.

Aus dieſer Welt ſteigen nun, wie aus jeder von beſonderen

Bedingungen umhegten, eigentümliche Charaktere hervor. In der Zeichnung der Hauptgestalten ist freilich der Didaktiker nicht zu verkennen. Fast immer stellt sich die Geschichte als Prüfung eines Charakters auf seine moralische Haltbarkeit dar. Der „Grüne Heinrich“ bringt eine Reihe von solchen Prüfungen an einer Person; das „Sinngedicht“ eine Kette von Experimenten an verschiedenen Figuren. Danach teilen sich die Hauptgestalten Kellers fast so einfach ein, wie Ludwig Uhland die des germanischen Epos (in Treue und Untreue) eingeteilt hat: es sind die Zuverlässigen und die Unzuverlässigen.

Die Schlimmen sind fast durchweg dadurch charakterisiert, daß sie einen falschen, täuschenden Schein vor sich hertragen. Die Frauen thun es mit Bewußtsein: es sind kalte, berechnende Koketten ohne Seele: die elegante Lydia (im „Pankraz“) und die lächerliche Züs Bünzlin (in den „Kammmachern“), die fromm spielende Violande (in „Dietegen“) und die schöngeistig thuende Kätter Ambach (in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“). Gern werden sie mit schlichten, gutherzigen Gegenbildern direkt kontrastiert, so in „Dietegen“, den „Liebesbriefen“, im „Correa“. Die Männer dagegen verstellen sich nicht mit Absicht, sondern brennen in einem rasch verlodernden Strohfeuer dahin, an dessen Glut sie selber glauben; so Peter Gilgus in der zweiten Bearbeitung des „Grünen Heinrich“, so die Seldwyler alle miteinander, aber auch die ehrlich mißglückenden Heiligen wie Vitalis (in den „Legenden“) und Jucundus (im „Verlorenen Lachen“). Doch auch der grüne Heinrich selbst und noch mehr der leichtgläubige Idealist Martin Salander haben etwas von dieser Art, während Herr Jacques (in den „Züricher Novellen“) davon geheilt wird.

Es ist wohl nicht anzuzweifeln, daß dieser eigentliche Haupttypus Kellers seine psychologische Wurzel in der Natur des Dichters hat. Keller ist so gut ein Stück Seldwyler, wie Cervantes ein Stück Don Quijote und Swift ein Stück Gulliver war. Trotz aller angeborenen Tüchtigkeit hätte er so gut nach den romantisch-phantastischen Ansätzen der Züricher und Münchener Jugendjahre scheitern mögen wie John Kabys oder der schließlich doch auch recht im Engen landende Pankraz. Es wird sogar nicht an Leuten fehlen, die in der Thätigkeit des Staatsschreibers von Zürich — mit Unrecht! — „jene krabbelige Arbeit von tausend kleinen Dingen, die man eigentlich nicht gelernt“, erblicken, welche

Keller für die gealterten Seldwyler aufhebt. Er aber ſah eben den Segen des Amtes darin, daß es „weder eine kleine noch eine große Sinekure war“, ihn ganz für ſich in Anſpruch nahm und nachher ihn ebenſo ausſchließlich ſeiner litterariſchen Thätigkeit überließ. In dieſer ſelbſt aber hat jenes Behagen an dem Boſſeln und Zurechtſtutzen der Kleinigkeiten gewiß etwas, was mit freundlicher Selbſtironie in die zwecklos ſpieleriſche Geſchäftigkeit der Seldwyler umgedeutet werden konnte.

Schlimm ſind alſo eigentlich nur die unzuverläſſigen Frauen; die unzuverläſſigen Männer ſind nur ſchwach. Wirklich böſe männliche Charaktere treten nur als Nebenfiguren auf, und wie viel glimpflicher wird ſelbſt der „Landſchade“ Louis Wohlwend (im „Salander“) behandelt als das „Ölweib“, die verkörperte Verleumdung (im „Verlorenen Lachen“). Sogar auf den Ausgang der drei Lumpen in der „Armen Baronin“ fällt ein verſöhnliches Licht, und nur gegen die „tugendhaften“ Scheuſale vom Schlag der Kammmacher iſt der Dichter ganz unerbittlich. Dafür wird auf der andern Seite das Gegenbild, die Zuverläſſigkeit, die Ehrenfeſtigkeit am liebſten und ſchönſten an weiblichen Geſtalten gezeigt: Frau Regel Amrain übertrifft noch die ſieben Aufrechten, Hansli Gyr (in „Urſula“) oder den biedern Forſtmeiſter (in „Dietegen“), Klara (in den „Freiheitskämpfern“) noch ihren braven Mann; und wie glänzt die „Salanderfrau“! — Zu dieſer Ehrenfeſtigkeit werden die Männer des Miſchtypus durch ihre Erfahrungen erzogen: Pankraz, Jucundus, Salander.

Um dieſe Hauptfiguren drängt ſich nun eine ſchier verwirrende Fülle von Nebengeſtalten aller Art, die meiſt gleich in ganzen Gruppen auftreten. Ihre Aufgabe iſt es zumeiſt, den Helden ſeinem Schickſal entgegenzuführen, indem ſie ihn in ſeiner Eigenart beſtärken, wie die Gäſte im Wirtshaus den Schneidergrafen („Kleider machen Leute“), wie Louis Wohlwend und die blödſinnige Schönheit den Salander. Zugleich haben ſie aber faſt immer auch in ſich eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Hauptfigur, weil ſie eben dem gleichen Nährboden entſproſſen ſind; wie Patroklos eine gewiſſe Ähnlichkeit mit Achilleus zeigt. So iſt das ganze groteske Gefolge der Donna Feniza (im „Correa“) mit ihr verwandt wie eine Hexe mit einem Häuflein böſer Geiſter. Aber dies geht noch weiter. Wie der Erdboden an einer beſtimmten Stelle nicht *eine* Frucht oder *einen* Baum hervortreibt, ſondern deren viele, ſo treten auch

bei Keller gern die ſeltſamſten Menſchenpflanzen gedoppelt oder gedreifacht auf: die Zwillinge im „Salander“ und ihre Ehefrauen, die drei gerechten Kammmacher, der böſe Baron und ſeine zwei Schwäger. Es gilt hier, was Goethe über Roſenkranz und Güldenſtern im „Hamlet“ ſagt: es müßte eigentlich ein Dutzend ſein, denn nur in Geſellſchaft bedeuten ſie etwas. Sie ſtellen einen beſtimmten Zuſtand der Geſellſchaft vor, die Philiſtroſität, die Lumpenhaftigkeit, die Unſelbſtändigkeit eines beſtimmten Zeitausſchnitts, und ihre Vervielfältigung ſelbſt iſt ein Symptom für Epochen, in denen Hunderte derſelben Infektion erliegen.

Dieſe Welt Kellers hat ihre eigene Moral, worunter zunächſt nichts weiter zu verſtehen iſt, als gewiſſe empiriſche Geſetze der Socialpſychologie; nichts weiter als die Erfahrung, daß ein ſo gearteter Kreis von Menſchen auf beſtimmte Lebensäußerungen des Einzelnen in beſtimmter Weiſe zu reagieren pflegt. Mehr hat die Moral bei Goethe auch kaum zu bedeuten: ſie überträgt in ſeine Dichtungen etwa die von ihm im wirklichen Leben gemachte Erfahrung, daß nur Selbſtüberwindung zu einem dauernden Glück befähigt. So ergiebt ſich für den, der Kellers Dichtwerke aufmerkſam lieſt, die einfache Lehre, daß hohler Schein auf die Dauer nicht beſtehen kann. Mag ein falſcher Glanz mit noch ſo viel Kunſt aufrecht erhalten werden — es kommt der Augenblick, da Pankraz die „Eſelhaftigkeit“ ſeiner angebeteten Dame erkennt, aber auch der, da er die Thorheit des Schmollens einſieht, mit dem als einem Zeichen inneren Stolzes er ſich ſo lange ſelbſt imponiert hat. Ebenſo kommt die Ehrenfeſtigkeit trotz aller Bedrängnis ſchließlich zu Ehren, weil der Moment nicht ausbleiben kann, in dem der Tüchtige geſucht und geſchätzt wird, ſei es nun ein Krieg oder eine ernſte Verſuchung der Gemeinſchaft. Stoßen der Lump und der Ehrenmann zuſammen, ſo mag jener eine Weile die Oberhand haben, wie der Maler, der des grünen Heinrich Karton ſtiehlt, oder Louis Wohlwend; am Ende ſiegt doch der Brave:

Ein dummer Teufel iſt der Schuft,
Weil er doch der Geprellte iſt,
Wenn ihn ein rein einfältig Herz
Mit großen, klaren Augen mißt.

Das klingt optimiſtiſch genug und iſt es auch und hängt mit der Tendenz zuſammen, die Keller ſo nachdrücklich bekannt hat: daß die Poeſie „das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft ſo weit

verstärken und verschönern solle, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie". Er *will* die Lebensfreude heben; er will die Tüchtigkeit ermuntern, die Lüge einschüchtern. Von einem blinden Idealismus, wie ihn Otto Ludwig den Nachfolgern Schillers vorwirft, bleibt Kellers gesunder Wirklichkeitssinn deshalb noch weit entfernt. Er weiß, daß auch die Schlechtigkeit triumphieren kann. Wir berufen uns nur auf jene tiefernste Stelle der Schneidernovelle, an deren Wahrheit man alle Tage erinnert wird:

> Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Überzeugung verkündet, aber die Güter seiner Pfründe mit Würde verzehrt; wenn ein dünkelvoller Lehrer die Ehren und Vorteile eines hohen Lehramts inne hat und genießt, ohne von der Höhe seiner Wissenschaft den mindesten Begriff zu haben und derselben auch nur den kleinsten Vorschub zu leisten; wenn ein Künstler ohne Tugend, mit leichtfertigem Thun und leerer Gaukelei sich in Mode bringt und Brot und Ruhm der wahren Arbeit vorwegstiehlt; oder wenn ein Schwindler, der einen großen Kaufmannsnamen geerbt oder erschlichen hat, durch seine Thorheiten und Gewissenlosigkeiten Tausende um ihre Ersparnisse und Notpfennige bringt, so weinen alle diese nicht über sich, sondern erfreuen sich ihres Wohlseins und bleiben nicht einen Abend ohne aufheiternde Gesellschaft und gute Freunde.

Indes auch solche Stellen widersprechen Kellers Überzeugung nicht, daß der Bestand der Gesellschaft auf Gerechtigkeit gegründet sei; denn wenn sich die Völker, das Publikum, die Gesellschaft solche Fürsten, Künstler, Tonangeber gefallen lassen, so geschieht eben auch ihnen selbst nur, was sie verdienen. Im Grunde bleibt es also doch dabei, daß für jede Gemeinschaft gilt, was Kellers Geschichtsphilosophie für Völker und Zeiten lehrt: daß der Bestand eines jeden Erfolgs von der Solidität der angewandten Mittel abhängt, daß „jede Erscheinung genau die Dauer hat, welche ihre Gründlichkeit und lebendige Innerlichkeit verdient".

Tragische Ausgänge werden durch diese Auffassung nicht ausgeschlossen, wenn sie auch bei Keller — in entschiedenem Gegensatz zu Heyse und noch mehr zu Storm — die Minderheit der Fälle bilden. Es giebt eben Stellen, die gewissermaßen so verseucht sind, daß sie jedem Verderben bringen, der sich ihnen naht. In Kellers tragischem Meisterwerk, der unvergleichlichen Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe", die bei der Umsturzdebatte im Reichstag als Prüfstein für das künstlerische Verständnis unserer maßgebenden Politiker ein so betrübendes Ergebnis an den Tag brachte — in dieser reinsten und schönsten Liebesgeschichte unserer neueren

Litteratur geht das Liebespaar lediglich an der Schuld der Eltern zu Grunde. Es ist gar nicht daran zu denken, daß Keller in dem erschütternden Ausgang etwa eine Strafe für ungehorsame Liebe oder gar für den ganz berechtigten Steinwurf Salis gegen Marti sehen wollte. Es ist eben das Schlimmste am Schlimmen, daß es über den engen Bannkreis der einzelnen Verschuldung hinausgreift; nun vollends die Kinder werden hier (und auch sonst) gut volkstümlich gleichsam als Teile der Eltern angesehen; von deren Unglück fällt ohne weiteres etwas auf sie. Seine gute Moral hat auch das: seid nicht schlecht; sonst werden es noch eure Kinder büßen. Auch das ist alte volkstümliche Anschauung: es wird ja schon im Alten Testament gepredigt.

Daneben fehlt es bei Keller nicht an ausgesprochen didaktischen Stücken, d. h. solchen, die um der Moral willen geschrieben sind, während diese sonst sich nur aus der um ihrer selbst willen geschaffenen Erzählung ergiebt. Dazu gehören schon Novellen wie „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", ein Volksbüchlein über die Erziehung so gut wie Pestalozzis (von Keller sehr hoch gestelltes) „Lienhard und Gertrud", wenn auch von unvergleichlich höherem Kunstwert; und die „Mißbrauchten Liebesbriefe" machen die litterarische Satire, das „Verlorene Lachen" den Kampf gegen (nach Kellers Urteil) ungesunde religiöse Richtungen nahezu zur Hauptsache. Selbst der ganze Salander-Roman streift durch seine fühlbar national-pädagogische Tendenz bedenklich nahe an die eigentliche Didaktik — viel näher als etwa die doch auch im Kern lehrhaften Romane Freytags und der Luise von François. Dagegen ist in der wunderschönen kleinen Erzählung „Verschiedene Freiheitskämpfer" die Tendenz ganz in die Erzählung aufgelöst. Rein didaktisch sind aber mehrere andere Stücke in den „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen": neben dem Bettags-Mandat und einer kleinen Anzahl ungemein anregender Recensionen und Kunstbesprechungen die kleine Geschichte „Der Wahltag", die kurze, aber starke „Parabel", die an Tolstois grandiose Fabeln erinnert. In geistreich durchdachtem Wechsel läßt der prächtige Aufsatz „Am Mythenstein" die Schilderung der Schillerfeier am Vierwaldstättersee mit Betrachtungen und Anregungen über nationale Kunst, Volksschauspiel und individuelle Dichtung wechseln. Auch den autobiographischen Artikeln fehlt es nicht ganz an pädagogischen Spitzen. Und gerade dadurch erhalten auch diese Arbeiten wie die

vielfach lehrhaften Gedichte ihren organiſchen Platz in der dichteriſchen Geſamtwelt Kellers.

So zeigt ſich Kellers epiſche Größe, worauf immer wir blicken: in der Anſchaulichkeit, in der Unerſchöpflichkeit, in der Stileinheit er Schöpfungen, die ſich in der Sprache, der Einheitlichkeit des Weltbildes, der Übereinſtimmung der Charaktere, der Geſchloſſenheit der Moral gleich kräftig offenbart. Wir fügen dieſen großen Momenten noch ein kleines, das aber doch ſehr charakteriſtiſch iſt, bei. Gottfried Keller iſt ein wahrer Meiſter in der Kunſt, ſeinen Figuren (und auch den Ortlichkeiten) Namen zu geben, die, ohne ſtörend deutlich zu ſein, uns doch gleich ein ungefähres Vorgefühl von deren Weſen geben. Das iſt, wie Guſtav Freytag einmal mit Recht bemerkt, eine weder ganz leichte noch ganz unwichtige Kunſt, zumal für das Epos. Im Drama mag die Art, wie ein Name von den andern Figuren ausgeſprochen wird, mag auch beſonders ihr Anblick dem mangelhaft gewählten Namen nachhelfen; in der Erzählung iſt der Leſer rettungslos dem geheimnisvoll lautſymboliſchen Eindrucke des Namens preisgegeben. Man hat für die Erzählerkunſt eines modernen Autors gar keine ſchlechte Handhabe, wenn man zunächſt ſeine Namengebung prüft. Für den Dilettantismus, der in Spielhagens Erſtlingsroman trotz aller blendenden Begabung wuchert, ſind die unglücklichen Namen nicht wenig bezeichnend. Ein franzöſiſcher Sprachlehrer ſoll den ganz unmöglichen Namen „d'Eſtein“ für „Stein“ annehmen! Da wohnt ein Dr. Birkenhain in Fichtenau, was doch nur in Poſſen vorkommen ſollte; da führt ein Gelehrter den zwar für ihn ganz paſſenden Namen „Bemperlein“, ſoll aber von würdigen Paſtoren abſtammen, deren Würdigkeit durch ihren Vatersnamen auf einmal ausgelöſcht wird. — Fontane, der ſeine Leute vortrefflich kennt, aus der Technik ſich aber allzu wenig macht, wählt die Vornamen ausgezeichnet und kann „Irrungen, Wirrungen“ mit einer wirkungsvollen Konfrontierung der Namen Botho und Gideon beſchließen; und wer kann ſich das Effi von der Trägerin des Namens wegdenken? Aber auf die Vatersnamen verwendet er nicht die gleiche Sorgfalt. Ein ſo ironiſcher Name wie Poggenpuhl führt uns irre, da wir nicht in einen Froſchſumpf geraten, ſondern in höchſte Ehrbarkeit; und ſo oft der Name Innſtetten genannt wird, taucht der Typus eines öſterreichiſchen Adeligen auf, wo wir in Effis Gatten den typiſchen preußiſchen Landrat ſehen ſollen. Die eigentlichen „Erzähler“ wie

Hebel, Holtei, Freytag, Riehl, Rosegger werden sich in den Namen selten vergreifen; ein bedeutender Meister anderer Dichtungsgattungen wird es leicht thun, wie denn an Hebbels unglücklichem „Schnock“ gleich der Name vergriffen ist: niemand stellt sich darunter einen starken Kerl vor, viel eher einen schmalen, schwächlichen Menschen wie etwa Freytags Schmock. — Bei Keller ist nun die Namengebung ganz untadlig, so trefflich, daß selbst Gerhart Hauptmann (im „Biberpelz“) den Effekt nicht glaubte entbehren zu können, den der Name Julian im Munde einer feucht vom Waschzuber kommenden gewöhnlichen Frau, der Schwiegermutter von Salanders Töchtern, macht.

Goethe hat von sich selbst gesagt, daß er die Geschichte der Botanik in sich erlebt habe. Gottfried Keller hat ebenso die Entwickelung der Epik in sich durchgemacht. Im „Grünen Heinrich“ liegt, wie in den frühesten „Romanen“ des Abendlandes, eigentlich nur eine ungebundene Fülle von Abenteuern aufgeschüttet vor, durch die biographische Hauptfabel zum Teil nur lose zusammengehalten; wie dann die Vorzüge der vielfach tiefgreifenden Umarbeitung mit schweren Verlusten erkauft werden mußten, hat Albert Köster feinsinnig dargelegt. „Die Leute von Seldwyla“ zeigen einen Fortschritt in der epischen Geschlossenheit. Wohl ist die Form einer fortlaufenden Erzählung aufgegeben; aber die einzelnen Glieder des Novellencyklus schließen sich durch ihre innere Übereinstimmung eng aneinander. Diese Kompositionsform ist typisch für eine bestimmte Stufe in der Weltgeschichte des Romans: sie wird z. B. durch die einzelnen „Tage“ in Boccaccios „Decamerone“ vertreten. Die „Sieben Legenden“ sind durch das gleiche Kunstmittel zu einer Einheit verbunden; aber die Zahlenangabe steigert noch die Geschlossenheit. Sie liegen so niedlich nebeneinander, daß Keller das Büchlein „ein kleines Zwischengericht, ein lächerliches Schälchen eingemachter Pflaumen“ tituliert. Die „Züricher Novellen“ weisen einen weiteren Schritt zur Konzentration auf: der erste Band wird durch eine „Rahmenfabel“ zusammengehalten, d. h. durch eine leichter behandelte Erzählung, in die die anderen eingebettet sind — wieder eine notwendige Entwickelungsstufe des Romans, deren berühmtester Vertreter die Märchensammlung „Tausend und eine Nacht“ mit der Geschichte der Scheherezade ist. Mit größerer Strenge und selbständiger Bedeutung wird die Rahmenfabel im „Sinngedicht“ durchgeführt; die Erzählungen

ſelbſt bilden hier gern Paare, beſonders deutlich „Regine“, das Mittel- und Hauptſtück der Sammlung, und „Die arme Baronin“, aber auch „Don Correa“ und „Die Verlocken“. So werden in indiſchen Novellenſammlungen gern Geſchichten von entgegengeſetzter Tendenz zuſammengelegt. Endlich in „Martin Salander“ iſt Keller zu der Form des eigentlichen Romans übergegangen: die ganze Geſchichte bildet hier eine fortlaufende Entwickelung. Dieſe Form mag an ſich die höchſte ſein; für Keller war doch wohl die frühere Erkenntnis zutreffend, daß „dieſe weitſchichtige unabſehbare Strickſtrumpfform“, wie er humoriſtiſch ſagt, nicht in ſeiner Natur liegt. In dem freudigen Sammeln, Ausbauen, Gruppieren lag ſeine unvergleichliche Stärke; ein folgerichtig aufgeſchichteter Roman beraubte ihn ſeiner beſten Möglichkeiten. Aber wie Theodor Storm ward er gleichſam wider ſeinen Willen von dem der Epik innewohnenden Entwickelungstrieb zu der letzten Stufe epiſcher Geſchloſſenheit geführt.

Ebenſo hat ihn die ſtarke Strömung der Zeit in dieſem letzten Buch auch zu einem Realismus geführt, der ihm ſonſt — trotz allem Behagen an realiſtiſchen Einzelheiten, das z. B. der romantiſche Idealiſt Mörike ebenfalls zeigt — durchaus fern lag. Sein eigenes Bekenntnis in jenem Brief an Auerbach widerſpricht zu energiſch den Bemühungen, ihn zum „Realiſten“ zu ſtempeln. Verſteht man darunter nichts weiter, als einen Dichter, der „die Wirklichkeit wiedergeben“ will, dann paßt es natürlich auf Keller; aber dann paßt es auch auf den Grafen Schack, und auf wen eigentlich nicht? Von der Bearbeitung des Stoffes hängt es ab, welchem Lager ein Dichter zuzuzählen iſt. Wer genau wiedergeben will, was er geſehen hat, und nichts weiter, wer „die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit“ bringen will, der iſt Realiſt; wer auf eine beſtimmte Tendenz hin dichtet, ſtiliſiert, frei erfindet, der iſt es nicht. Man vergleiche nur die Art, wie Keller ſeine Modelle verwendet, etwa in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ das Ehepaar Stahr-Lewald, das Kätter und Viggi zum Vorbild gedient hat, mit der Manier der Goncourt! Nirgends iſt Keller ein Realiſt in dem Sinne, wie Balzac und Flaubert, Turgenjew und Tolſtoi, wie Fontane und Gerhart Hauptmann es ſind.

Es kommt ja ſcheinbar nicht viel darauf an, ob man einen großen Dichter einen Realiſten oder einen Idealiſten nennt; iſt er

wirklich groß, ſo wird er keins von beiden ganz ſein; und gar bei einem Humoriſten, was Keller doch faſt in erſter Linie iſt, muß beides ſich berühren. Aber für das Verſtändnis der litterarhiſtoriſchen Entwickelung im ganzen und für das Verſtändnis einer einzelnen bedeutenden Erſcheinung iſt es nicht gleichgültig, wohin die Haupttendenz weiſt. Eine rückſchauende Proſelytenmacherei droht heute jeden bedeutenden Autor für den Realismus einzufangen und verwiſcht damit die Gegenſätze und Fortſchritte der Entwickelung ſo bedenklich, wie nur irgend eine ſchöngeiſtige Litteraturmalerei es thun kann, die überall nur „Schönheit“ ſieht. Wenn Goethe und Keller und gar Grillparzer Realiſten heißen ſollen, ſo muß die neueſte Entwickelung der Litteratur als völlig überflüſſig, müſſen Fontane und Hauptmann als ziemlich verdienſtlos angeſehen werden, und all dies glauben wir nicht, weil wir eben den eigentlichen Realismus für eine moderne Entwickelung halten.

Als Epiker hat Gottfried Keller klaſſiſche Bedeutung. Was er ſonſt dichtete, tritt ſo ſtark daneben zurück, wie etwa Shakeſpeares Thätigkeit außerhalb des Dramas. Auch im Drama iſt Gottfried Keller ein Bewunderer Schillers, wie vor allem der prachtvolle Aufſatz „Am Mythenſtein“ (1860) mit ſeinen Betrachtungen über nationales Drama und Neubelebung der Bühne lehrt. Er ſelbſt hat ſich beſonders in der Berliner Zeit viel mit dramatiſchen Plänen getragen. Uber das erſte Stadium kam nur ein fragmentariſches Trauerſpiel heraus: „Thereſe“ (1851), in Heidelberg entworfen, von mancherlei Skizzen umgeben. Man kann Kellers Biographen zugeben, daß ein Strom von Poeſie durch die beiden Aufzüge flute, die allein ausgeführt ſind, kann auch die nächtliche Gartenſcene bewundern; daß aber dieſe langen lyriſchen Berichtmonologe, die ungeſchickten Mitteilungen der Eliſabeth, die epigrammatiſch zugeſpitzten Spottreden des „gemütlich-ſchalkhaften“ Jakob irgend welche dramatiſche Anlage verrieten, kann ich nicht finden.

Viel origineller und bedeutender iſt Keller als Lyriker. Wenn er in jenem Aufſatz vom Mythenſtein klagte: „Ein grauer Strichregen allſeitig gleichmäßig geſchickter Verſenmacherei, verdrießlich und faſt eintönig, bedeckt das Land“ (1860), ſo enthält dieſer Tadel zugleich eine vollkommene negative Charakteriſtik ſeiner eigenen Gedichte: ſie ſind alles eher als grau, verdrießlich und ein-

tönig — aber gleichmäßig geschickt gemacht sind sie auch nicht. Neben einzelnen Liedern, in denen eine wunderbare Melodie der Sprache erklingt (wie „Winternacht“ und „Jugendgedenken“), begegnen recht zahlreich harte, schwerflüssige Rhythmen, denen man es anhört, daß sie aus Prosa erst in Verse übersetzt sind; und jene melodischen Strophen selbst haben oft harte, ungefüge Nachfolge. Die Jugendgedichte zeigen gelegentlich Heines, selten Freiligraths Einfluß in der Form, die späteren nur noch den des Volksliedes, das in den „Alten Weisen“ und der ergreifenden (slavischen Liedern nachgebildeten) „Klage der Magd“ sehr glücklich nachgeahmt ist. Oft begegnet der Fehler, daß eine Form oder ein Motiv zu oft wiederholt oder zu lang ausgesponnen wird — ein Fehler, der unserem Epiker nur da nahe lag, wo er das Gebiet seiner sicheren Herrschaft verließ. Gerade wo er ganze Reihen bildet, in Sonetten, in Liebesliedern, in halbepischen Cyklen, zeigt sich bald eine formelle Ermüdung: die Versglieder werden steif, die Reime trivial. Im ganzen ist die äußere Seite von Kellers Lyrik nicht allzu glücklich. Die Lyrik ist einem Autodidakten leicht gefährlich: bald singt er zu leicht, indem er nur Echo gehörter Klänge bringt, bald zu schwer, weil er sich in die Tradition der Form nicht hineinfindet. Bei Keller zeigt sich ausschließlich das letztere. Die Sprache ringt mit dem Stoff, und nicht immer siegt sie; zuweilen, wie in dem „Schöngeist“ oder dem „Berliner Weihnachtsmarkt“, steckt der Inhalt an allen Ecken und Enden störend Kopf und Finger unter der Versdecke hervor. Dem Erzähler, der sich aufhalten kann, wo er will, ist die gebundene Marschroute des Gedichts wie die des Romans im Wege; sehr oft zerfällt das Lied ohne Einheit in ein loses Geröll sich stoßender Strophen, wie in den meisten Nummern der „Feueridylle“, in denen fast nur das schöne Gedicht vom Apfelbaum innere Geschlossenheit zeigt. Nur die Gedichte, die aus der Rolle einer bestimmten, vom Dichter erschauten Figur herausgesungen sind, wie der vortreffliche „Parteigänger“ oder der kräftig satirische „Apostatenmarsch“, haben innere Einheit.

Nun zeigt sich freilich ein anderes Bild, wenn wir diese Lyrik statt auf die Form vor allem auf den Inhalt hin ansehen. Der beste Teil ist da sicherlich der, der dem Epiker gehört. Eigentliche Balladen hat Keller merkwürdigerweise erst im angehenden Alter gedichtet; dann sind freilich Perlen wie der „Has von Überlingen“ und „Der Narr des Herrn von Zimmern“ entstanden. Nächstdem

ſtehen die Feſtlieder am höchſten, nicht nur die eigentlichen Gelegenheitsgedichte, ſondern auch ſolche einer rein perſönlichen Feſtſtimmung. So enthält das ſonſt auch wieder in Kügelchen zerrinnende Gedicht „Die Zeit geht nicht“ die herrliche Strophe:

An dich, du wunderbare Welt,
Du Schönheit ohne End',
Auch ich ſchreib' meinen Liebesbrief
Auf dieſes Pergament.

Gern ſind die Feſtlieder didaktiſch, wie auch erzählende Dichtungen: der „Schütz im Stichfieber“ ſchließt proſaiſch mit einer Moral, der „Feſtzug in Zürich“ malt wieder Kellers Ideal aus: ganze Männer, die in toller Luſt und rettender That gleich tüchtig ihren Poſten ausfüllen. Dagegen bleibt ſeine direkt didaktiſche Lyrik ſtark hinter der vieler Zeitgenoſſen zurück; die Epigramme ſind nicht ſcharf genug geſchliffen, die Strafgedichte (wie „Die öffentlichen Verleumder“ und „Die Nacht im Zeughauſe“) laufen mit ſo viel Behagen einen weiten Weg, daß ſie erſchöpft und matt ans Ziel kommen. Sehr ſchöne Stücke trifft man unter den Naturliedern. Die Schilderung einer Landſchaft als Seelenſtimmung iſt gerade in älteren Liedern (wie „Stille der Nacht“, „Unter Sternen“ und dem köſtlichen „Abendlied“) mit zarter Beſtimmtheit hingezeichnet. Aber ſpäter hält es der Dichter dabei nicht aus. Auf ein kurzes, prägnantes Naturbild, wie es etwa der von Keller liebevoll gelobte aargauiſche Dichter Rudolf Tanner (1794—1849) hinwarf, läßt er in der „Wochenpredigt“ eine luſtig lehrhafte Anekdote folgen; oder die Naturſtimmung wird ganz in die Handlung aufgelöſt, wie in der prächtigen Idylle „Waldfrevel“. — Politiſche Poeſie nimmt überall einen breiten Raum ein, mehr angreifend in der erſten, verteidigend, didaktiſch ſchützend in der letzten Sammlung.

Die letzte Sammlung brachte auch zum erſtenmal den „Apotheker von Chamounix“ an das Licht der Öffentlichkeit. Es iſt ein wunderſames Produkt, in der erſten Hälfte eine romantiſche Tragikomödie, in der zweiten eine ſehr geiſtreiche Litterarſatire. Die Prachtſcene, wie der tapfere Leſſing mit dem Eiſenhaken in das Schimmelmeer ſchlägt, gehört zu Kellers genialſten Erfindungen. Das ganze kleine Epos aber, unter dem Eindruck von Heines „Romanzero“ entſtanden, lehrt in ſeiner Art dasſelbe wie die „Leute von Seldwyla“: daß aller Dilettantismus, alles hohle Scheinweſen, mag es ſich noch ſo breit ſpreizen, ſchließlich zu

ſchanden wird und nur die Tüchtigkeit ausdauert. In Heine, dem litterariſchen „fanfaron de vice“, hatte Keller den künſtleriſchen Ernſt und das Genie immer anerkannt; aber das Gedicht ſollte über ihn hinaus zu Leſſing führen, um ſchließlich in einer Apotheoſe Schillers zu gipfeln. Denn dieſer Lieblingsheld des Zürcher Meiſters vertrat ihm typiſch die unſichtbaren Hüter aller tüchtigen und gedeihlichen Geiſtesarbeit: „das Gewiſſen und die Kraft“. Sie waren auch die Schutzgeiſter ſeines Lebenswerkes, und wohl mag man ihm die Worte nachrufen, die er dankbar ſeinem Freund Baumgartner, dem Komponiſten ſeines Schweizer Vaterlandsliedes, über das Grab ſang:

Mit dem Vaterland und allen Freien
Ging er ſtets dem goldnen Licht entgegen;
Freiheit, Licht und Wohlklang, dieſen dreien
Galt der Takt von ſeines Herzens Schlägen.
Was er that, das that er recht mit Fleiß,
Und beim Schmieden war ſein Eiſen heiß.

Unter der Ägide dieſer Schutzgeiſter iſt der „Grüne Heinrich“, das verbummelte Genie, zu dem großen Künſtler, dem großen Weiſen, dem großen Erzieher ſeines Volkes geworden. Das Gewiſſen und die Kraft ſchufen ihn zu einem der originellſten Meiſter um, die unſere Litteraturgeſchichte kennt. Natürlich hat auch er gelernt: viel von Goethe, dem ſeine Kunſt ungleich mehr verdankt als dem ſeinem Herzen näher ſtehenden Schiller. Aber auch Heine hat nicht nur auf ſeine älteſte Lyrik gewirkt; die Revolutionsdichter haben ihn angeregt; an den Einfluß Feuerbachs und Hettners muß nochmals erinnert werden. Überſchätzt ſcheint mir die Beziehung Kellers zur Romantik, die über den „Grünen Heinrich“ kaum hinausreichen wird, das Märchen von „Spiegel dem Kätzchen“ noch ausgenommen; und auch der „Grüne Heinrich“ ſteht doch vor allem unter dem Zeichen Goethes und des „Wilhelm Meiſter“. Die eigentlichen Jungdeutſchen liebte er nicht, und vor allen Gutzkow war ihm, wie allen ernſten Künſtlern der Zeit, innerlichſt zuwider; er ſchalt ſeine „Sprach- und Stilverderberei“; er fand den äußerſten Gegenſatz zu ſeiner eigenen hohen Auffaſſung des Schriftſtellerberufes in dieſem Litteratenleben.

Aus Ihrer Schilderung, ſchrieb er (1875) an ſeinen und Hebbels Bewunderer Emil Kuh, wird aufs neue klar, wie ſchrecklich es iſt, wenn ein Menſch als unreifer Junge, von der Schule weg, unter die Litteraten geht und bis ins Alter hinein ohne Aufhören, ohne Ausruhen, ohne eine Pauſe

und Zeit anderer Beschäftigung fortschriftstellert und fortschustert, immer auf dem Marktplatz stehend oder sitzend, wie eine grau gewordene Hökerin, die ihren vierzig- oder fünfzigjährigen Eckplatz hat gleich links neben den Fischhändlern.

Die prächtige Briefstelle giebt nebenbei denen Antwort, die über Kellers späten Beginn der schriftstellerischen Laufbahn und über die staatsschreiberliche Pause allzu sehr jammern.

Dagegen kann der Einfluß seines großen Landsmannes Jeremias Gotthelf nicht leicht überschätzt werden. Vor allem hat Keller freilich an ihm negativ gelernt; wie Goethe von Linné bezeugt, eben indem er ihn fortwährend zum Widerspruch aufregte, habe er ihn mächtig gefördert. Wenn der große Humorist ein Realist im eigentlichen Sinne nicht geworden ist, mag gerade Gotthelfs Beispiel abschreckend mitgewirkt haben. Aber das Echt-Epische des großen Realisten, der große Zug, die (freilich in Ton und Art übertreibende) pädagogische Tendenz brachten in dem Schüler, der ihn widersprechend bewunderte, verwandte Züge zur Reife.

In der gesunden kräftigen Lebensauffassung, in der Abwehr falscher Romantik, in der Selbständigkeit der Entwickelung berührt sich mit Gottfried Keller ein anderer Großer, der sonst fast in jedem Punkt zu ihm einen Gegensatz oder, besser gesagt, eine Ergänzung bildet: Theodor Fontane (1819—1898). In dieser Epoche ist seine herrliche Persönlichkeit erwachsen; und deshalb ordnen wir ihn hier ein, sind auch seine bezeichnendsten Werke erst nach 1880 geschrieben und ist auch sein Einfluß erst dann mächtig geworden. — Wie der Schweizer vor allem Erfinder, so ist der Märker fast ausschließlich Beobachter. Will jener zumeist lehren, so treibt diesen vor allem eine unerschöpfliche Lust zu lernen. Kellers Phantasie schweift durch alle Zeiten; Fontane ist nur in der Neuzeit zu Hause. Keller ist ein großer Vollender; Fontane ist ein großer Bahnbrecher.

Fontane ist der erste konsequente Realist der deutschen Litteratur. Viele begannen als Realisten, um dann in idealistische Bahnen einzulenken; so vor allem Schiller und Goethe, so neuerdings Otto Ludwig und Gerhart Hauptmann; andere sind aus dem Idealismus heraus bis in den Überschwang des Naturalismus geraten, so Georg Büchner und eigentlich auch Christian Grabbe. Fontane war (im litterarischen Sinn!) nie Idealist und nie Naturalist; er ist immer ein klarer und fester Realist gewesen und geblieben.

Theodor Fontane (geb. 30. Dezember 1819) ist der klassische „Berliner" der deutschen Litteratur, wenn er auch in Neu-Ruppin in der Mark geboren und erst dreizehn Jahre alt nach der Hauptstadt gekommen ist, wenn er auch von väterlicher und mütterlicher Seite von Hugenotten abstammt. Er ist der klassische Berliner, wie Raimund der klassische Wiener ist; er und nicht der enge dürftige Nicolai.

Fontane besitzt die wunderbare Ironie des Berliners — eine Ironie, die, so paradox es klingt, naiv ist; denn sie ist nichts als der unwillkürliche Zweifel an der daneben ebenso naiv auftretenden „Überheblichkeit", wie Fontane oft und gern sagt. Sicherlich liegt dem Berliner ein gewisses Überlegenheitsgefühl nahe. Er gehört einer Stadt an, die im Kampf gegen lauter Antipathien groß geworden ist — Antipathien der Regierung und des Junkertums, der Dichter und der konkurrierenden Großstädte, fast möchte man sagen Antipathien auch der Natur, die die Spreestadt so karg bedachte. In diesem steten Kampf hat Berlin gesiegt, und das liegt noch heut jedem Berliner in den Knochen. Auch Fontane, der seinen Freund Lepel zum Organ der eigenen Selbsterkenntnis macht: „Ja Fontan, du orakelst da mal wieder los. Das macht, du hast einen merkwürdig naiven Glauben an dich selbst und denkst immer, du weißt so ziemlich alles am besten. Aber ich kann dir sagen, hinterm Berge wohnen auch noch Leute." Dies stille Gefühl der Superiorität hat der Berliner aber eben erst im Kampfe erworben, und deshalb kennt er im Grunde ganz genau auch seine Grenzen. Niemand kann das schlagender ausdrücken als wieder Fontane selbst: „Von meiner Unausreichendheit, meinem Nichtwissen tief durchdrungen, sah ich doch deutlich, daß — kaum zu glauben! — das Nichtwissen der anderen wo möglich noch größer war als das meinige. So war ich bescheiden und unbescheiden zugleich." Das ist der Berliner, wie er im Buch steht! Er kennt seine Schwächen recht gut; aber er nimmt, da er mit ihnen doch gesiegt hat, in aller Naivetät als ausgemacht an, daß er unter den Blinden noch immer der Einäugige sei. Und hierin liegt das eigenartige „cachet" der Ironie Fontanes.

Fontane ist aber nicht nur der rechte Berliner — er ist der erste eigentliche Großstädter in unserer Litteratur, wiederum, obwohl er aus Neu-Ruppin stammt. Schwache Ansätze dazu fanden wir bei Gutzkow, bei Willibald Alexis; aber Fontane hätte sich nie, wie

Alexis, in einer thüringischen Kleinstadt eingraben können. Er hatte einmal den Plan, nach Schmiedeberg überzusiedeln; aber er gab ihn bald auf. Für ihn war wie für Hebbel die große Stadt Lebensbedürfnis. Aber Hebbel brauchte Wien nur um der geistigen Aristokratie willen; Fontane brauchte die ganze Großstadt. Und es ist auch ganz in der Ordnung, daß die Werke Fontanes die erste volle Blüte der im „Reich" noch so jungen Großstadtkultur sind.

Denn über jener oft unerfreulichen Ironie des Großstädters darf man doch das Gute nicht übersehen. Durch angeborene Extragescheitheit hat dieser freilich seine Stadt nicht groß gemacht; aber durch unablässige Arbeit. Fontane sagt sich auch als „bestes Erbstück von der Mutter her" — die Berlinerin war — einen „Hang nach Arbeit und solider Pflichterfüllung" nach. Wir dürfen es den Großstädtern, dürfen es insbesondere den Berlinern nachsagen, daß sie ihn besitzen. Auf dem Land, in kleineren Städten geht in läßlicheren Verhältnissen die Straffheit leicht verloren, deren der Vorwärtsmarsch nun einmal nicht entraten kann. Die Großstadt aber ist eine Armee; jeder marschiert in Reih und Glied, so eng eingezwängt, so genau an die Haltung der Nachbarn gebunden, daß es nur zweierlei giebt: tüchtig mitmarschieren — oder marode zurückbleiben. Fontane hat allezeit für die Marschierenden alle Sympathie gehabt. Er liebt die Armee, wie er die Großstadt liebt: als Waffe der vaterländischen Entwickelung, als Symbol der Disciplin bei allem „inwendigen Räsonnieren"; und hierin berührt er sich mit Gottfried Keller, weil beide Patrioten sind vom Scheitel bis zur Sohle. Nun ward aber bei Fontane diese Empfindung durch die Zeitverhältnisse noch gesteigert. Wiederholt hat er betont, wie unsolid die „gute alte Zeit" war, in der er aufwuchs: „Die Scheidung in echt und unecht, in recht und unrecht, in anständig und unanständig hatte damals noch nicht stattgefunden; alles, mit verschwindenden Ausnahmen, war angefleckt und angekränkelt . . . In dem entschiedeneren Abschwenken (namentlich auch auf moralischem Gebiete) nach rechts und links hin erkenne ich den eigentlichsten Kulturfortschritt, den wir seitdem gemacht haben." Er mag hier zu sehr verallgemeinern; uns geht hier nur an, was er in seiner Umgebung beobachtete:

> Ich war unter Verhältnissen großgezogen, in denen überhaupt nie was stimmte. Sonderbare Geschäftsführungen und dem entsprechende Geldverhältnisse waren an der Tagesordnung. In der Stadt, in der ich meine

Knabenjahre verbracht habe — Swinemünde —, trank man fleißig Rotwein und fiel aus einem Bankerott in den andern, und in unserem eigenen Hause, wiewohl uns Katastrophen erspart blieben, wurde die Sache gemütlich mitgemacht, und mein Vater, um seinen eigenen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, kam aus der „Bredouille" nicht heraus. Trotz alles jetzt herrschenden Schwindels möchte ich doch sagen dürfen: die Lebensweise des mittelguten Durchschnittsmenschen ist seitdem um ein gut Teil solider geworden.

Man sieht: Seldwyla lag nicht nur in der Schweiz; und für Fontane wie für Keller ward aus eigenen Erfahrungen heraus — denn, wie Fontane sagt, man braucht nicht alles an sich selbst, man kann auch an anderen erleben — die Schilderung zweifelhafter Charaktere ein Lieblingsmotiv. Seine Lieblingsfiguren sind, wenn man so sagen darf, nach inwendig gewandte Seldwyler. Schach von Wuthenow renommiert nicht mit Uhrgehängen und elegantem Zollstab, aber er täuscht sich und anderen den Glanz einer falschen „Kavaliersehre" vor; Gordon (in „Cécile") hält nicht, was er sich selbst versprach, was andere von ihm erwarten durften; Frau Jenny Treibel prunkt sich und anderen eine Sentimentalität und Vorurteilslosigkeit vor, die bei der ersten Probe brüchig werden. Überall Selbstbetrug über den inneren Wert, wie bei Keller über die äußere Brauchbarkeit; überall am Schluß ein Bankerott. Wogegen die anspruchslose Bravheit der absolut nicht „blendenden" alten Tanten, die zu Fontanes Lieblingen gehören (in „L'Adultera", „Schach von Wuthenow", „Unwiederbringlich"; in etwas anderer Nuancierung schon in „Vor dem Sturm"), aushält. Aber Fontane ist trotz dieser gesunden und, wenn man wünscht, philiströsen Moral keineswegs ein Verächter seiner „Blender"; im Gegenteil, er liebt sie. Graf Holk (in „Unwiederbringlich") ist ihm sicherlich ans Herz gewachsen, und an Frau Jenny Treibel hat er mindestens so viel Spaß wie Keller an dem „Schmied seines Glückes". Denn bei aller durch frühreife Beobachtungskraft fast in der Kindheit erworbenen festen Moral ist Fontane doch zugleich ein Enthusiast für die liebenswürdige Täuschung berückender äußerer Formen; Demokrat in der Weltanschauung, ist er ästhetischer Aristokrat, wie Ferdinand Lassalle, wie Henrik Ibsen. Der Sohn der strengen, tüchtigen, aber herben Mutter, ist er zugleich der Sohn des haltlosen, auf den Schein angelegten, aber entzückend liebenswürdigen Vaters. Die Eltern lebten nicht glücklich miteinander. Wohl waren beide von französischer Abstammung — es ist merkwürdig, wie stark in dieser Zeit die fremde Beimischung in unserer Litteratur

hervortritt: neben Fontane haben Luise v. François, Otto Roquette, Emanuel Geibel französisches Blut in den Adern, Sallet böhmisches, Theodor Storm polnisches. Aber der Vater war mit starkem Atavismus ganz und gar der lebhafte, moralisch wenig bedenkliche Südfranzose der „guten alten Zeit", die Mutter war durch die preußische Schule gegangen. In dem Buch „Meine Kinderjahre" (1893), einer unserer köstlichsten Autobiographien, hat Fontane beide geschildert mit einer tapferen Ehrlichkeit, bei der auch die Liebe nicht zu kurz kommt, aus der man aber doch ersieht, wie früh er (gleich dem jungen Goethe) die Eltern vergleichen und abwägen lernte. Sein Urteil entscheidet überwiegend für die Mutter, die gegen den Leichtsinn des Vaters für „Reputierlichkeit" und Wohl des Hauses einstand; sein Herz ist doch mehr bei dem Vater, den er mit wunderbarer Greifbarkeit hinstellt. Denn bei all seinen Mängeln hatte dieser eins, was der strengen Mutter fehlte: überströmende Herzensgüte.

Und damit kommen wir zu einer weiteren Eigenschaft unseres Großstädters. Was hätte dem Berliner in seinem harten, Jahrhunderte dauernden Kampf alle Tüchtigkeit geholfen, wenn in diesem von der Natur so wenig begünstigten Lande ihm auch noch die innere Sonne gefehlt hätte? Die Ironie und auch der Zwang des Kampfes machten sie oft unsichtbar; gefehlt hat sie nie. Es ist kein Zufall, daß die großen katholischen Prediger der Wohlthätigkeit wie Franz von Assisi, Filippo Neri, Franz von Sales, gerade von größeren Städten, Florenz, Rom, Paris, ausgegangen sind. Eine bestimmte Höhe der Herzensgüte wird von den Versuchungen und Erfahrungen der großen Stadt sicherer geprüft und gereift, als von Plätzen, an denen die Not und die Sünde nicht so grell hervortreten. Hier lernt man im Bewußtsein der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht bloß verzeihen, sondern auch lieben. Hier hat es Theodor Fontane gelernt. Der Pharisäismus warf ihm deshalb „laxe Moral" vor, wie die Kleinstadt sie den Großstädtern vorzuwerfen liebt; wir sahen, wie wenig das seine Lebensanschauung und seine Lebensführung trifft. Aber er war nicht der Mann, den ersten Stein zu schleudern. Nicht umsonst spielt in seinem ersten Ehebruchsroman, „L'Adultera", das Tizianische Bild „Christus und die Ehebrecherin" eine symbolische Rolle.

Fontanes Großstädtertum malt sich endlich sehr charakteristisch auch in seinem Verhältnis zur Natur. Er ist ein großer Reisender.

Kaum hatte er seine Lehrlingsjahre als Apotheker in Berlin, Dresden und Leipzig beendet — zur selben Zeit, in der auch sein großer Zeitgenosse Henrik Ibsen hinter dem Ladentisch in der Apotheke stand —, als ihn ein günstiger Zufall nach England führte (1844). Die Reise wurde für ihn bestimmend: für den Ton und Charakter seiner Balladendichtung wie für seine Auffassung mancher politischer Probleme. Er wiederholte sie bald (1852 und 1855—1859); und seine ersten Prosabücher schildern diesen Aufenthalt („Ein Sommer in London" 1854; „Jenseits des Tweed" 1860). Und schon in der ersten dieser Schriften bricht er in das bezeichnende Geständnis aus: „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte „schöne Natur"; wie Guckkastenbilder müssen ihre Zauber wechseln, wenn man sie überhaupt ertragen soll." Der „Sommer in London" erzählt überhaupt fast nur von den Engländern; „Jenseits des Tweed" giebt breitere Landschafts- und besonders Architekturbilder, aber wo es irgend geht, läßt er Aussichten und Schloßtürme stehen, um Anekdoten aus der schottischen Geschichte zu erzählen. Und hier erwacht ihm beim Anblick der schottischen Seen und Wälder die Sehnsucht nach der Heimat. Ein Columbus der märkischen Landschaft — deren Prophet Alexis gewesen war — durchzieht er die Heimatprovinz und schreibt seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—1881), denen dann noch als Nachtrab die „Fünf Schlösser" folgten (1889). Es ist ein Hauptbuch, reich an kräftigen Schilderungen und individueller Auffassung der Landschaft; den Hauptwert giebt ihm doch die Vorführung des märkischen Adels (mit Einschluß der „landed gentry", der altsässigen Gutsbesitzerfamilien). Dabei liegt es ihm fern, diese Geschlechter, wie es etwa Gregorovius gethan hätte, aus diesem Boden hervorgehen zu lassen; seinem realistischen Sinn sind sie es vielmehr, die dieses Land geschaffen haben. Und mag er sich, hier wie in den Romanen, noch so gern auf dem Lande aufhalten — Hauptstadt und Hof stehen doch immer im Hintergrund und werden gern für die Haupteffekte reserviert. Denn die menschliche Natur bleibt ihm doch immer interessanter als alle „schöne Natur". Hier sind Klüfte und Abgründe von aufregenderem Reiz als im Gebirge; hier beobachtet man Licht- und Schattenspiele von eigenartigerer Wirkung als im beglänzten Wald; hier lassen sich großartige Monotonie und lebhafter Wechsel besser studieren als an

Meer und Fluß. Auch in dieſer mit den Jahren immer ſtärker hervortretenden Vorliebe für die ausſchließliche Menſchenſchilderung iſt Fontane echt modern. Gelehrt hatte ſchon Pope, der Menſch ſei der eigentliche Gegenſtand für alle menſchliche Wißbegier; Goethe hatte es citiert; in dem naiven Fanatismus, mit dem Fontane es durchführt, iſt er ein Neuerer. Sicherlich geht er oft zu weit und macht zuletzt (in „Frau Jenny Treibel“) die Natur zu ſehr zur bloßen Requiſitenkammer der Handlung; aber ſo ungeheuer viel iſt noch am Menſchen zu entdecken, daß dieſer Überſchwang ſo verzeihlich iſt, wie zur Zeit Rouſſeaus die Abkehr von dem Menſchen mit ſeiner Qual. Denn jene blendende Buntheit der Erſcheinungen, in die die ganze Zeit verliebt iſt — wo zeigt ſie ſich reicher als in der Menſchenwelt? Damit iſt Fontane auch ein Vorläufer Nietzſches mit ſeiner fanatiſchen Freude am Leben als einer unerſchöpflichen Gelegenheit zum Studium der Pſychologie.

Er hat ſie nie verſäumt. Er hat ſchon ſeine Eltern eifrig ſtudiert, dann ſeine Lehrherren und Freunde. In Berlin ward er in den „Tunnel“ eingeführt und wetteiferte mit Strachwitz in der Balladendichtung; aber während die andern dort nur die Wirkung ihrer Poeſien beobachteten, unterſuchte er unermüdlich die merkwürdigen Menſchen ſelbſt, mit denen er da zuſammenſaß, Miniſteraſpiranten und halbverbummelte Genies, pedantiſche Schulmänner und frivole Journaliſten. Er hatte ſeine Beobachtungen in dem für das Verſtändnis der vierziger Jahre unſchätzbaren Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das litterariſche Berlin um 1840—60“ (1885) niedergelegt, nachdem er ſie ſchon für den Dichterklub „Caſtalia“ in ſeinem erſten großen Roman benutzt hatte. Wir können da ſehen, wie früh ſeine erſtaunliche Menſchenkenntnis gereift war. Faſt alle Probleme, die ihn ſpäter beſchäftigten, erwuchſen ihm hier ſchon aus dem Studium der Blender und Propheten, der philiſtröſen Arbeiter und der „überheblichen“ Kritiker im Klub. Ein Problem aber ging ihm mit beſonderer Schärfe auf: das der ſocialen Klaſſen. Dichter aus dem alten Adel wie der Schleſier Strachwitz und beſonders die Märker Lepel und Merckel verkehrten dort auf dem Fuß völliger Gleichheit mit dem Apothekersſohn; kam er aber in ihre Familienkreiſe, ſo wiederholte ſich die Erfahrung einer unwillkürlichen Sonderung der Elemente, die ſchon ſein Vater mit den Swinemünder Edelleuten gemacht hatte. Aber dieſe Erfahrungen verletzten ihn weniger, als ſie ihn intereſſierten. Wie

ſteht es mit dem preußiſchen Adel? mit dem Bürgertum? Ihre Berührungen werden ein Hauptthema zumal der älteren Romane. Mit dem Arbeiterſtand hat er ſich nicht beſchäftigt; keine perſönlichen Erlebniſſe führten ihn zu dieſem Problem. Nur die „Dienſtbotenfrage“ wird im „Stechlin“ leiſe geſtreift.

Auch Fontane verleugnet nicht die hiſtoriſch-politiſche Tendenz. Wie viel von den Anſprüchen des „hiſtoriſchen Adels“ und des liberalen Bürgertums beſteht noch vor der Kritik der Gegenwart? das iſt geradezu das Thema von „Schach von Wuthenow“ und „Stine“, von „Frau Jenny Treibel“. Aber er ließ ſich nicht, wie der liberale Monarchiſt Freytag oder der ziemlich radikale Republikaner Keller, von einer beſtimmten Grundanſchauung leiten, ſondern von dem Zweifel, von der Wißbegier. Wie Hebbel gehört auch Fontane zu den modernen Pfadfindern der „experimentellen Poeſie“, ohne daß ihm doch deren doktrinäre Schwächen anhafteten. Er ſtellt den Edelmann oder die Kommerzienrätin vor das Problem einer „Mésalliance“ — und ſieht nun mit ruhigem Forſcherblick zu, was daraus wird.

Ein eigentlicher Politiker iſt Fontane nie geweſen. In den Jünglingsjahren hat er natürlich, wie jeder poetiſch veranlagte junge Mann jener Tage, Herwegh und Karl Beck nachgeahmt. Als er aus England zurückkam, trat er (1860) in die Redaktion der hochkonſervativen „Kreuzzeitung“; aber damals hatte er bereits (im „Sommer in London“) trotz der Verurteilung der Revolution „die nationale Seite, dieſen geſunden Kern jener Erhebung, nicht undankbar verkennen laſſen“ wollen: „ein deutſcher Geiſt, wie ihn die Freiheitskriege ſahen, erwachte erſt wieder unter den Gewehrſchüſſen des 18. März.“ Er hat das preußiſche Heer auf die Schlachtfelder in Schleswig, Böhmen, Frankreich begleitet („Der ſchleswig-holſteiniſche Krieg“ 1866, „Der deutſche Krieg von 1866“ 1869—1871), wobei er zu Vaucouleurs in die Gefangenſchaft der Franctireurs geriet und Gelegenheit hatte, ſeinen zehn Jahre früher ausgeſprochenen Satz zu erproben, der wahre Reiz des Lebens liege überall „überm Abgrund der Gefahr“ („Kriegsgefangen“ 1871). So gewiß dieſe patriotiſchen Studienreiſen ſeine alte Liebe zur Armee nur ſteigern konnten, ſo wenig konnten ſie ihn doch zu einem blinden Soldatenkultus bringen. Nach dem Kriege trat Fontane in den Verband der fortſchrittlichen „Voſſiſchen Zeitung“; wenn er auch hier ſo wenig wie früher bei der „Kreuzzeitung“ politiſche Artikel verfaßte, wurde doch immer eine gewiſſe politiſche

Zugehörigkeit erwartet. Man kann aber so wenig sagen, Fontane sei in politischer Hinsicht jetzt ein „Fortschrittsmann", wie daß er früher ein „Kreuzzeitungsmann" war. Er hat sich nie in ein Parteiprogramm eingeschnürt, hat sich wohl für die politischen Fragen im einzelnen kaum interessiert. Das war ihm, wie die „Natur", zu abstrakt. Ihn interessierten die Menschen.

Fontanes erste Veröffentlichungen („Männer und Helden" 1850, „Von der schönen Rosamunde" 1850, „Gedichte" 1851) bewegen sich in einer weltentfernten, romantischen Verherrlichung von Ritterthaten und Königsschmerz. Wohl hat der Anschluß an die wundervolle englische Romanzendichtung ihm zu Prachtstücken wie dem berühmten „Archibald Douglas" und dem künstlerisch vielleicht noch höher stehenden „Lord Athol" verholfen; aber ein neuer Ton ist hier nicht zu hören. Zwischen dem weicheren Geibel und dem kräftigeren Strachwitz läßt er die Harfe zum Preis schottischer Kriegsthaten erklingen, in schlichten Versen, mit sicherem Takt das Volkstümliche hier beibehaltend, dort ersetzend. Er ist hier ein letzter Homeride, und das ist ja immer schön; aber ein Homer ist er noch nicht. Aber gerade drüben auf dem Boden Schottlands erwachte ihm ja die rechte Sehnsucht nach der Heimat. Von Clans und Häuptlingen, Treue und Verrat, Ehrgeiz und Liebe im Kostüm Walter Scotts hatte er genug gehört; wie klingt das alte Lied daheim? Gerade der Gegensatz der romantischen Herrlichkeit zu der gedrückten Gegenwart mußte nachdenklich machen. Fontane geht langsam und sinnend seinen Weg; er schreibt Kriegs- und Theaterberichte, Gedichte und Übersetzungen; am liebsten aber wandelt er durch die Straßen Berlins, den hellen Kopf mit den leuchtenden blauen gütigen „Alten Fritzenaugen" ein wenig vorgesenkt über der hohen, aufrechten Gestalt, einen dicken weißen oder grün karrierten Shawl um den Hals geschlungen. Und so schreitet er durch Gedränge und Einsamkeit scheinbar unberührt, sieht sich kaum je um — und beobachtet. Aber es ist doch nicht ganz Täuschung, wenn der große Beobachter nichts um sich zu sehen scheint. Denn das Organ seiner Beobachtungsgabe ist vor allem — das Ohr. Er könnte Wilhelm Jordans Verse citieren, die das Grundmotiv für das hübsche kleine Lustspiel „Durchs Ohr" abgeben:

Durchs Auge lieben — nichts ist abgeschmackter,
Der Kehlkopf nur verrät uns den Charakter.

Die äußere Erſcheinung des Menſchen intereſſiert Fontane nur mäßig — daß er „ausſieht“, teilt er immer noch mit der ganzen Natur. Seine Eigenart zeigt ſich erſt da, wo er ſich des Privilegs bedient, das ihn vor allen anderen Geſchöpfen auszeichnet: der Rede. Deshalb liebt es Fontane, den Menſchen faſt ausſchließlich durch ſeine Reden zu charakteriſieren und zur Anſchauung zu bringen. Was er thut, gehört ihm nur zum Teil: viel davon iſt Zwang der Verhältniſſe, anderes mechaniſche Gewohnheit. Das Handeln wird deshalb bei Fontane ganz nebenſächlich behandelt. Man verreiſt, kommt in einem Gaſthaus an und unterhält ſich mit Wirtin und Kellner; geht ſpazieren und ſpricht mit anderen Touriſten; kommt nach Hauſe und ſpricht ſich nun in einem langen Brief endlich aus. Inzwiſchen hat man ſich unmerklich verliebt, ſinkt raſch in den Abgrund, und ein Selbſtmord macht das Ende. So die faſt ſtändige Textur ſeiner Novellen: in „Schach von Wuthenow“ wie in „Graf Petöfy“, in „Cécile“ — der Technik nach Fontanes typiſchem Roman — wie in „Stine“; ähnlich in den andern. Aber wenn das Sprechen Fontanes faſt ausſchließliches Mittel iſt, neben dem die Vorführung von Erſcheinung und Haltung, die Handlung, die unwillkürlichen Reflexe zu ſtark zurücktreten, ſo hat dafür auch wohl niemand dies Inſtrument ſo wie er beherrſcht. Man pflegt zu ſagen, alle ſeine Figuren ſprächen Fontaniſch. Das iſt nicht ganz unrichtig; aber um ſo mehr iſt es zu bewundern, wie es Fontane gelingt, mit einer viel mehr individuellen als individualiſierenden Sprache, mit einer einfachen, ſchlichten, in ihren Motiven ſich wiederholenden Handlung, mit einer oft ſorgloſen Technik dieſe Menge lebendigſter Geſtalten uns vorzuzaubern. Man nehme nur ein paar Typen, die bei ihm faſt nie fehlen. Da iſt der Geiſtliche, in zwei Hauptformen: der Prediger, der in der Ermahnung ſeine Hauptwirkſamkeit findet, allemal durch einen ſonderbaren Namen gekennzeichnet (Seidentopf, Bienengräber, Roggenſtroh), und der „Paſtor“, der ſtille ruhige Seelſorger (Sörgel, Eccelius, Siebenhaar, Niemeyer, Lorenzen); dazu kommt noch der gemütliche Hofkaplan (Schleppegrell in „Unwiederbringlich“) und der ehrgeizige Superintendent (Koſeleger im „Stechlin“). Alle zehn ſehen ſich ähnlich, gewiß — wie ſich eben Berufsgenoſſen ähnlich ſehen. Die gleichartigen Lebensbedingungen haben ihnen ähnliche Züge aufgedrückt. Und doch — ſehen wir genauer zu — wie durchaus iſt der Fanatiker

Roggenſtroh („Grete Minde“) von dem Sammler Seidentopf („Vor dem Sturm“) verſchieden, wie deutlich ſtehen ſie nebeneinander, obwohl der erſte nur mit wenigen Worten ſkizziert iſt! Und der leichtgläubige Eccelius („Unter dem Birnbaum“) gehört in ein Gebiet, das von tief im Aberglauben ſteckenden Bauern bewohnt wird, ſo organiſch hinein wie der bedächtig ſorgende (und ſchließlich doch verfehlende) Sörgel („Ellernklipp“) zu dem Förſter und ſeinen Leuten paßt. — Ebenſo fehlt faſt nie die alte Dame; aber in wie viel Spielarten auch die beiden Typen der vornehmen alten Ariſtokratin („Vor dem Sturm“, „Grete Minde“, „Graf Petöfy“, „Unwiederbringlich“) und der demütigen alten Tante („Vor dem Sturm“, „L'Adultera“, „Schach“) erſcheinen — niemals kann man zwei davon verwechſeln. Stark und deutlich hat jede ihre „note personnelle“, die herrenhutiſche Frömmigkeit, die harmloſe Taktloſigkeit oder das ſchlechte Perſonalgedächtnis, Bibelſprüche, ſonderbaren Hut oder Buckel. Und vor allem hat jede, ſo gern auch alle ſprechen, belehren, pointiert reden, ihre eigene Sprache. Wie verſchieden die Menſchen reden, das lernt man überhaupt erſt bei Fontane. Mit wunderbarer Treue bewahrt ſein Ohr den wechſelnden Tonfall menſchlicher Rede und weiß ihn vernehmlich nachzuahmen. Das gilt ſelbſt für untergeordnete Nebenfiguren. Zu ſeinen Lieblingen gehören die Gärtner, und zwar deshalb, weil ſie ſeiner Anſicht nach einen beſonderen ausgeprägten Berufscharakter haben. „Er war eine typiſche Gärtnerfigur“, heißt es in „L'Adultera“: „unfreundlich, grob und habſüchtig“. Genau ſo wird Dörr in „Irrungen, Wirrungen“ geſchildert; ganz ſo heißt es in „Unwiederbringlich“: „der Gärtner, ein Muffel, wie die meiſten ſeines Zeichens“. Aber die kurze Rede des letztgenannten Muffels könnte ganz ſo, wie er ſie hält, weder Dörr halten noch Vanderſtratens Gärtner. Suphan hat einmal hervorgehoben, wie Goethe Herder beſonders dadurch charakteriſiert, daß er ihn in die Welt „lauſchen“ läßt; auch Fontane hört vielmehr in die Welt hinein, als daß er in ſie ſieht. Daher kann er jedem ſeine individuelle Rede geben: er hat die Figuren ſo bis ins kleinſte „angehört“, wie Keller die ſeinen „angeſchaut“ hat. Mit dem Sehen nimmt er's dagegen nicht ſo genau und läßt es deshalb in ironiſcher Gewiſſenhaftigkeit auch gern unbeſtimmt, ob der Federhalter von Poggenpuhls Friederike oben einen Adler hat: es konnte wohl auch eine Taube ſein.

In dieſer unvergleichlichen Sicherheit der Redeführung liegt

nicht zum wenigſten Fontanes Erfolg. Stine erklärt einmal ihrer Schweſter, was dem armen Grafen an ihr gefalle: „Er hat Kameraden und Vorgeſetzte gehabt und hat gehört, wie ſeine Kameraden und ſeine Vorgeſetzten ſprechen; aber wie Menſchen ſprechen, das hat er nicht gehört, das weiß er nicht recht“. Fontane könnte das ſeinen meiſten Mitbewerbern zurufen. Er weiß, wie Menſchen ſprechen. Er braucht ſich nicht des billigen Hilfsmittels der berufsmäßigen Wortwahl zu bedienen, braucht nicht (wie noch Ibſen in der „Komödie der Liebe“, oder Theodor Storm in „John Riew'“) den Seemann in lauter Marineworten und den Buchhalter in lauter Komptoirwendungen reden zu laſſen; er kann die gleichen Worte, ja (wie es öfter bei ihm vorkommt) die gleichen Sätze von den Verſchiedenſten ſprechen laſſen, „denn die Accente machen's im Leben und in der Kunſt“. — Er übertreibt wohl zuweilen die Virtuoſität. Eigenheiten der Sprache werden zu ſpielenden Arabesken wie die Naſenſchnauzbartbinden bei Keller, und Reden werden zu perſönlichen Kunſtwerken wie Züs Bünzlins Papptempel. Nötig iſt es gewiß nicht, daß der alte General (in den „Poggenpuhls“) Don Manuel und Manfred verwechſelt; aber es malt den trefflichen alten Herrn ſo deutlich! Oder ein Stück Geſpräch wie dieſes:

> Falſch, falſch. So denkt jeder. Aber iſt man erſt drin im Feuer, dann hat man auch das alte Vergnügen wieder. Ich ſage dir, Albertine, wenn du dieſen Quitzow, dieſen Dietrich v. Quitzow geſehen hätteſt — Studie nach Bismarck, aber Bismarck Waiſenknabe dagegen. Augenbrauen wie 'ne Schuhbürſte! Müſſen das Leute geweſen ſein! Und ſein Bruder ſoll noch toller ausgeſehen haben, weil er bloß ein Auge hatte. Polyphem. Hieß er nicht Polyphem? . . . „Ich glaube, Eberhard. Wenigſtens giebt es ſo einen“.

Wie das abgeſtuft iſt! Man hört den alten General, dem das Theater ſo ſehr imponiert und der ſelbſt mit ein bißchen unſicherer Geſchichte und Mythologie imponieren möchte und ſich dann doch unſicher, freundlich-überlegen an die arme Schwägerin wendet: und die ſanft unterwürfige Antwort. Inhaltlich könnte dies Dialogſtück in den verſchiedenſten Romanen Fontanes ſtehen, mit den kleinſten Anpaſſungen; denn man redet bei ihm gern über Theateraufführungen: über ein Antichriſtſpiel in „Grete Minde“, über Zacharias Werners „Weihe der Kraft“ in „Schach von Wuthenow“. Aber Fontane könnte Rede und Gegenrede weder dem Grafen Petöfy und ſeiner Schweſter, noch dem Herrn v. Brieſt und ſeiner Frau leihen,

ohne alle Töne und Accente zu ändern; so fein stimmt er die Rede des Einzelnen an sich und wieder nach dem jedesmaligen Adressaten ab. Von solchen Stückchen gilt, was in „Unwiederbringlich“ von gewissen Gedichten gesagt wird: „Es hat eigentlich keinen rechten Inhalt und ist bloß eine Situation und kein Gedicht, aber das thut nichts. Es hat den Ton, und wie das Kolorit das Bild macht, so macht der Ton das Gedicht.“ Solche kleinen Situationsgedichte finden sich auch in Fontanes Gedichten, meisterhafte kleine Gesprächsskizzen: „Aus der Gesellschaft“, „Lebenswege“ — mir scheinen sie bei all ihrer Kürze Fontanes reine Lyrik aufzuwiegen.

Während man also zu behaupten pflegt, alle Figuren sprächen bei Fontane gleich, behaupten wir im Gegenteil, es gebe überhaupt keinen Dichter, der die Sprache feiner, individueller, im höchsten Sinne realistischer abzutönen weiß. Man lese nur nach „Effi Briest“ einen Roman sei es von Goethe oder von Heyse oder von Spielhagen oder von Kretzer — man wird erstaunen, wie gleichmäßig dann alle Leute zu sprechen scheinen. Es ist ein Unterschied wie zwischen der alten Malerei, die für alle Wangen und Lippen dasselbe Rot hatte, und der unendlich feinen Farbenabstufung moderner Koloristen. Aber allerdings schließt das nicht aus, was wir auch gleich zugaben, daß diese feinen, kaum wiederzugebenden Nuancen sich von der Unterlage eines festen, persönlichen Stils abheben. Wenn einer, hat Fontane Stil; wenn irgendwo, ist bei ihm der Stil der Mensch.

Wie Otto Ludwigs Realismus, ist auch der Fontanes zunächst bewußte Opposition; Opposition gegen den falschen, alles hoch herauf stilisierenden akademischen Idealismus. Das Buch seiner persönlichen Bekenntnisse, „Unwiederbringlich“, enthält sein intimstes Dogma: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt so viel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert.“ Das ist natürlich ein sehr subjektiver Ausspruch. Fontane hat nun einmal „keinen Sinn für Feierlichkeit“; von ihm gilt, was die kluge Prinzessin dem Baron Pentz — „er war ein Sechziger, unverheiratet und natürlich Gourmand“ — nachrühmt: sie habe nie einen Menschen gesehen, der so wenig auf Stelzen ginge. Und Fontane begann in einer Periode, wo alle Welt auf politischen, religiösen, moralischen Stelzen marschierte: Gutzkow und Redwitz, Herwegh und Stahl. — Aber diese Auffassung ist doch keineswegs nur Opposition. Sie entspricht seiner Weltanschauung, der milden

Skepſis des „Großhumoriſten“ — ſo nennt er Walter Scott, „weil er perſönlich groß und frei war“. Der Humor hat eben, nach Fontanes eigenen Worten, „das Darüberſtehen, das heiter ſouveräne Spiel mit den Erſcheinungen dieſes Lebens zur Vorausſetzung“. Es giebt große Geſtalten, und Fontane hat ſie herzlich bewundert; es giebt große Momente, und er hat ſie begeiſtert mitgemacht. Aber was ſchließlich herrſcht und die Weltgeſchichte ausmacht — das ſind die Vielen, die Kleinen. Revolution, Krieg, Aufſchwung —

Die Flut ſteigt bis an den Ararat
Und es hilft keine Rettungsleiter,
Da bringt die Taube Zweig und Blatt —
Und es kribbelt und wibbelt weiter.

Maſſenprodukte ſind wir alleſamt, und deshalb iſt ſelbſt der Größte ſchließlich nur „ein kleiner Mann in großen Stiefeln“. „Menſch iſt Menſch.“ Aber dieſe Maſſenprodukte ſind eben, weil ſie unſeresgleichen ſind, uns lieb als Brüder; ihr alltägliches Schickſal iſt eben, weil es mit kleinen Änderungen auch das unſere iſt, Gegenſtand unſeres Mitgefühls. Und ſo geht Fontanes Weltanſchauung aus ſcheinbarer Verachtung der Menſchheit in warme Liebe zu allem, was lebt, über. Eine Auswahl nur der poetiſchen oder pathetiſchen Gegenſtände erſcheint ihm, wie Gottfried Keller, als ein Frevel an dem Reichtum der Welt.

Aber er ſchreibt nicht, um Gefühle zu erleben. Er will lernen. Die Typen kennt er; kennt er ſo genau, daß er jede einzelne Figur ohne weiteres in ihr Bataillon einrangiert. Anfangs geſchieht das noch ſchüchtern; in „Jenſeits des Tweed“ heißt es etwa noch von Adam Smith, er ſei, „beiläufig bemerkt“, wie faſt alle Nationalökonomen ein ſchlechter Wirt geweſen. Nachher fallen Einführung und Einſchränkung fort: „Italiener von Abſtammung, wie die meiſten berühmten Franzoſen“ („Graf Petöfy“). „Frauen mit Sappeurbartsmännern ſind faſt immer kinderlos“ („Stechlin“); „Portiers können immer“ (ebenda). Zur Manier artet das in „Unwiederbringlich“ aus, wo kaum eine Perſon auftritt, ohne daß er ihr ein Rangzeichen an den Rock heftete: „Alle Portugieſen ſind eigentlich Juden“; „alle Brigitten haben ſo was Sonderbares“. Aber der Typus iſt eben erſt die allgemeine Beſtimmung, und nun intereſſiert es Fontane gerade, zu ſehen, wie er ſich differenziert.

Das Gleiche gilt für die Situationen und die Anſchauungen. Das Allgemeine hat er raſch heraus; nun kommt es auf die Nuance

an. Daher auch hier die charakteriſtiſchen Fontaniſchen Verallgemeinerungen: „Das Frühſtück, wie jedes gute Frühſtück, dauerte bis zum Abend.“ „Aber die Seeſchlachten! Seeſchlachten ſind immer etwas, wo Freund und Feind gleichmäßig ertrinken und ein wohlthätiger Pulverdampf über allem ausgebreitet liegt.“ „Die Stille, wie gewöhnlich, weckte die Schläfer.“ Alles iſt allgemein, bei dem Einzelnen wie bei der Geſamtheit. Der eine hat das Tütenprinzip, d. h. er thut den Zucker lieber in Tüten als auf Schalen; der andere hat das Schalenprinzip. Und jede ſolche Eigenheit intereſſiert Fontane, weil die zahlloſen Prinzipien, Gewohnheiten, Meinungen in ihrer Summe aus dem Exemplar des Typus erſt das lebendige Individuum machen. Was er mit tauſend anderen gemein hat, das macht ſeine Eigenart aus. „Die Dinge an ſich ſind gleichgültig“, heißt es höchſt charakteriſtiſch in Fontanes letztem Buch; „alles Erlebte wird erſt was durch den, der es erlebt.“

Daher auch Fontanes größte ſtiliſtiſche Leidenſchaft: die Fragen mit „denn was heißt —?“ und „denn warum?“ „Was heißt klug. Er iſt viel klüger!“ („L'Adultera“). „Ach, mein lieber Sander, was iſt klug?“ „Die Mittelklugen ſind allemal am leichteſten zu berechnen. Und warum? Weil ſie jederzeit nur die Mode mitmachen“ („Schach“). „Aber was heißt Künſtlerin?“ („Cécile“). „Denn was heißt Herz ausſchütten? Das Eigentümliche bleibt doch zurück“ („Effi Briest“). „Denn was heißt Eber? Eber iſt eigentlich gar nichts . . .“ („Unwiederbringlich“). „Denn was iſt Zug? Zug iſt eine Art Doppelluft“ („Vor und nach der Reiſe“). Die wechſelnden Antworten charakteriſieren den, der die Frage aufwirft, um ſie ſelbſt zu beantworten; wie denn z. B. auf die Frage, was klug heißt, verſchiedener Beſcheid erteilt wird. Aber freilich halten ſich auch dieſe „perſönlichen Bemerkungen“ der Figuren innerhalb des Rahmens der Fontaniſchen Eigenart. Es geht damit, wie mit den fingierten Prunkreden der antiken Hiſtoriker: zunächſt ſollen dieſe pointierten Glanzſtücke die Männer charakteriſieren, denen ſie in den Mund gelegt werden, dann aber thun ſie der eigenen Luſt des Autors am Ausſpenden zugeſpitzter Weisheitsreden Genüge. Nur daß ſie bei Fontane ſchließlich doch immer den redenden Figuren gehören; denn wie Hebbel lernt auch er wirklich von ſeinen Geſtalten. Eben deshalb bringt er ſie ja in beſtimmte Situationen: er will ihnen nur abhören, was ſie ſagen werden.

Wir verdanken dieſer Praxis jene mit leichter Hand hingeſtreute Fülle köſtlicher Maximen, die für Fontanes ſpätere Schriften ſo ungemein charakteriſtiſch ſind. Am dichteſten ſind ſie wohl in den beiden autobiographiſchen Büchern ausgeſät; aber in den Romanen wirken ſie noch mehr, weil jeder Ausſpruch gleichzeitig die „Gelegenheit", die Perſon und die Situation beleuchtet. Kein deutſches Drama hat einen ſo geiſtreichen und dabei lebenswahren Dialog aufzuweiſen wie Fontanes Geſprächsromane: „Vor dem Sturm", „L'Adultera", „Schach v. Wuthenow", „Unwiederbringlich", „Die Poggenpuhls". Ich gebe nur eine Blütenleſe beſonders charakteriſtiſcher Proben:

„Das Traurigſte ſind die Doubletten". „Illegitimitäten ſind intereſſant, und von einem gewiſſen Standpunkt aus ſogar angenehm und begehrenswert . . .". („Schach v. Wuthenow"). „Geſchwiſter kennen ſich eigentlich überhaupt nicht" („Graf Petöfy"). „Wie ſchön. Es iſt doch wohl eine der beſten Welten" („Irrungen, Wirrungen"). „Glaube mir, Kind, von 'ne unglückliche Liebe kann ſich einer noch wieder erholen und gut 'rausmauſern, aber vons unglückliche Leben nich" („Stine"). „Das Regieren iſt ein grobes Geſchäft". „Perſonen, die nicht da waren, wiſſen immer alles am beſten." „Alles hängt an einem Haar" („Unwiederbringlich"). „Die nächſte Schlacht bei Zorndorf wird durch Infanterie gewonnen werden" („Poggenpuhls"). „Autodidakten übertreiben immer." „Heldentum iſt Ausnahmezuſtand und meiſt Produkt einer Zwangslage." „Jedes Beiſammenſein braucht einen Schweiger" („Stechlin").

Die großen Geſpräche, etwa über den preußiſchen Staat („Vor dem Sturm" und „Schach v. Wuthenow") oder über Ungarn („Graf Petöfy"), über das hiſtoriſche Drama („Schach") und über Jakobs Söhne („L'Adultera"), über Mesalliancen („Stine") und Diskretion („Unwiederbringlich") — die könnten allenfalls noch aus der Technik der romantiſchen und jungdeutſchen Romane herſtammen, wenn ſie auch dort durch ihre Lebenswahrheit alle anderen Dialoge und Vorſchläge totſchlagen würden. Aber der Triumph Fontaniſcher Maximenbildung ſind die rein momentanen Apophthegmata. Es ſoll etwa dem General (in den „Poggenpuhls") eine Spickgans vorgeſetzt werden. Aber die iſt von ſeiner Frau geſchickt. „Thut nichts. Spickgänſe kann man nicht unterſcheiden." Auerbach hätte das auch ſagen können; aber er hätte hinzugeſetzt: „Das iſt ſymboliſch."

Möglich, daß gerade hier bei Fontane franzöſiſche Art durchſchlägt. Die Franzoſen ſchwärmen für pointierte Definitionen; berühmte Witzlinge wie Rivarol haben nur durch ihre ſpitzigen

Gleichſetzungen Ruhm erlangt, ganze Bücher (wie das witzige „Livre d'or“ der Comteſſe Diana) ſind mit ſolchen Spielen gefüllt. Daneben aber iſt doch auch an die deutſch-volkstümliche Neigung zum Ausprägen von Sentenzen zu erinnern. Die Edda enthält ſo manchen Spruch, deſſen Art und Ton an die von Theodor Fontane erinnert.

Fontanes Romane zerfallen in zwei Gruppen: die kleinere der Kriminalgeſchichten und die größere und auch bedeutendere der „modernen Romane“.

Die erſte Gruppe zeigt ihn noch um den „intereſſanten Stoff“ bemüht, den er ſpäter ſo energiſch abthut, wie Gottfried Keller das „ſpecifiſch Poetiſche“. Aber doch bildet auch hier ſchon der unheimliche Vorfall weſentlich die Gelegenheit zur Entfaltung eines breiten Zuſtandsbildes. „Grete Minde“ (1880) iſt eine „Chroniknovelle“, der aber eine wirkliche Chronik zu Grunde liegt, nicht wie denen von Meinhold, Gottfried Keller, Theodor Storm eine fingierte. „Ellernklipp“ (1881) behandelt, wie „Grete Minde“, einen tragiſchen Konflikt innerhalb der Familie und teilt mit „Unterm Birnbaum“ (1885) eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Technik der Schickſalsdramen: ein beſtimmter Ort fordert zu Mord und Buße heraus, wie in Annette v. Droſtes „Judenbuche“. „Quitt“ (1891) nimmt die Kriminalgeſchichte faſt nur zum Anlaß, um eine Reihe von Genrebildern zu entwerfen; die größere Hälfte des Romans ſpielt in Amerika, und die bunte Menagerie kosmopolitiſcher Genrefiguren aus Frankreich, Polen, Nordamerika und Oſtpreußen wird faſt nur durch Fontanes Lieblingsmittel, ein gemeinſames Feſt, loſe zu einer gewiſſen Einheit gebracht. Nordamerika liegt dem Verfaſſer ſo fern, wie Norddeutſchland ihm vertraut iſt; deshalb fehlt hier gerade, was ſonſt bei ihm ſo mächtig den Figuren den überzeugenden Anſchein gemeinſamer wirklicher Exiſtenz verleiht: die Atmoſphäre. Dieſe iſt dagegen in „Ellernklipp“ glänzend durchgeführt; auch die pſychologiſche Entwickelung iſt hier auf der Höhe: wie ſich des Förſters der Dämon bemächtigt, wie in dem Mädchen aus der Verſtocktheit reizvoll die Liebe aufblüht. Die Geſchichte des Mädchenherzens lag in vollſter Beleuchtung offen da vor dem Dichter von „Grete Minde“, „Cécile“, „Stine“, „Effi Briest“. — „Grete Minde“, ein Oppoſitionsſtück gegen Willibald Alexis' Verherrlichung des altmärkiſchen Bürgertums, zeichnet ſich durch ſtrenge Geſchloſſenheit der Handlung aus; es iſt, von frühen Kleinigkeiten abgeſehen, Fontanes einzige Novelle.

Viel bedeutender ist die andere Gruppe, die experimentellen, socialpsychologischen, kulturhistorischen — kurz die modernen Romane. Sie geben in fortlaufender Reihe eine Kritik des preußischen Adels und seines Ehrbegriffes, die „L'Adultera" und „Frau Jenny Treibel" durch ein Gemälde der Bourgeoisie ergänzen. Politisch stand Fontane dem preußischen Junker fern; aber zugleich blieb diese merkwürdige Erscheinung immer das ausgesprochene Lieblingsobjekt seines Dichterherzens. Originalität, trotzigen Stolz, folgerichtiges Handeln suchte er hier vor allem. So schrieb Fontane Adelsromane aus ganz demselben Grunde, aus dem Anzengruber Bauerngeschichten schrieb: „weil er hier in einer interessanten Spezies des Geschlechtes Mensch Eigenart und Typus besonders stark ausgeprägt sah".

„Vor dem Sturm" (1878) und „Schach v. Wuthenow" (1883) führen in die Epoche vor den Freiheitskriegen. „Vor dem Sturm" ist Fontanes spätes Anfängerstück. Er giebt hier noch ganz harmlos der Freude an Gespräch und Porträt nach, hängt eine Anzahl von Charakterbildern in sich folgenden Kapiteln willkürlich wie Ahnenporträts an die Wand und verschmäht noch nicht das altbeliebte Hilfsmittel des Tagebuchs, das er später als allzu monologisch beseitigt; erst im „Stechlin" kehrt es wieder. Briefe bleiben dagegen immer in Ehren, vor allem Reisebriefe (die berühmtesten in „Irrungen, Wirrungen"). Auch der „edle Pole" feiert hier — so spät noch! — seine letzte Verherrlichung. Auch macht sich der Charakter der Problemdichtung noch störend fühlbar; immer wieder wird diskutiert, ob der preußische Adel mit seinen Theorien von deutscher Treue und adeliger Ehre recht habe. Später — schon in „Schach v. Wuthenow", vor allem aber in „Irrungen, Wirrungen", „Stine", „Unwiederbringlich" — wird der Edelmann einfach vor das entscheidende Problem gestellt, und aus der Handlung selbst beantwortet sich die Frage. So können wir bei Fontane die Entwickelung von der jungdeutschen Problemgeschichte zum modernen Experimentalroman deutlich verfolgen.

„Schach v. Wuthenow" ist das erste unter Fontanes Meisterstücken, und in der Kunst zarter und doch bestimmter Linienführung hat er es nur in „Stine" übertroffen. Die Schilderung des Zeitcharakters war in dem ersten Roman zwar glänzend gelungen, aber sie stand (wie in den meisten historischen Romanen aus Walter Scotts Schule) noch zu sehr als selbständige Leistung da, in die

die Figuren mehr zufällig hineinſpazieren; jetzt erwachſen typiſche Figuren und ſymptomatiſche Schickſale mit Notwendigkeit aus dieſer Zeit und aus dem Weſen „einer Armee, die ſtatt der Ehre nur noch den Dünkel, und ſtatt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat“. Schach v. Wuthenow, ein Durchſchnittskavalier und ſchöner Mann, wird durch ſein Vergehen zu der Ehe mit der häßlichen Tochter einer ſchönen, von ihm eigentlich geliebten Mutter gezwungen; er fürchtet die Lächerlichkeit und erſchießt ſich. Wie nun aber den Mann, der von der Ehre ganz äußerliche Vorſtellungen hat, kleine Momente zu dieſem Verrat an ſeiner Geliebten, zu dieſer mutloſen Flucht zwingen, das iſt ſo fein ausgeführt wie in „Ellernklipp“ das Nahen der Mordthat, wie in „L'Adultera“ die ſeeliſche Vorbereitung des Ehebruchs.

„Graf Petöfy“ (1884) und „Cécile“ (1887) ſind Romane der Mesalliance; aber mehr noch der pſychologiſchen als der ſocialen. Jung und alt, ehrenfeſt und beſcholten verbinden ſich und werden ins Unglück gezogen. — Unmittelbar ſchließt ſich das Zwillingspaar der berühmteſten „modernen Romane“ Fontanes an: „Irrungen, Wirrungen“ (1887) und „Stine“ (1890; älter als „Irrungen, Wirrungen“, aber ſpäter erſchienen, weil der Roman vor dem Erfolg ſeines Zwillingsbruders keinen Verleger finden konnte!) Hier handelt es ſich um die Mißheirat im eigentlichen Sinne: um das „Verhältnis“, das dort mit leiſer Klage aufgegeben wird, hier zur Ehe führen ſoll. Fontane, der bis dahin zu den „alten Herren“ gezählt worden war — er hatte ja Balladen gedichtet! — galt von „Irrungen, Wirrungen“ an den Alten als ein Abtrünniger, den Neuen als ein Prophet. Sie hatten nicht unrecht; nur die Datierung war willkürlich. Die beiden Bücher zeigen freilich Fontanes Eigenart in reinſter, reifſter Ausprägung. Nirgends iſt er ſo entſchiedener Realiſt, enthält er ſich ſo aller naturaliſtiſchen oder idealiſtiſchen Effekte, um nur einfach ein Stück Wirklichkeit zu geben. Nirgends vorher war ſeine Sprechtechnik zu ſolcher Vollkommenheit gediehen. Nirgends hat er ſo energiſch Berliner Verhältniſſe, Örtlichkeiten, Eigenheiten angepackt, obwohl die ſpäteren „Poggenpuhls“ und zum Teil auch „Frau Jenny Treibel“ nahe kommen. Dennoch war dies alles in „Vor dem Sturm“ und „Schach“, in „Petöfy“ und „Cécile“ und vor allem auch in der kaum beachteten „L'Adultera“ angekündigt. Aber inzwiſchen hatten Publikum und Kritik den echten Realismus beachten gelernt. Das

Robert Jardine
Lord Provost 1914

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Digitized by Google

mehr noch als die künſtleriſche Höhe gerade der beiden Bücher machte ihre Wirkung. Man brauchte einen Klaſſiker des modernen Realismus. Man hätte ihn längſt haben können; nun aber war er nicht länger entbehrlich, und er wurde mit Jubel proklamiert. Mit einem gerechten Jubel, der nur gegen Fontanes andere Romane ungerecht war.

Das „Verhältnis“, die wilde Liebesehe, hat, vor allem in Frankreich, ſeine eigene Litteraturgeſchichte. Meiſterwerke wie des Abbé Prévoſt „Geſchichte der Manon Lescaut“, wie der Goncourt „Manette Salomon“ und Daudets „Sappho“ erzählen von der zerſtörenden Macht einer ſinnlichen Leidenſchaft, deren Ausleben fortwährende Konflikte mit den beſtehenden ſocialen Mächten heraufbeſchwört. Ganz anders faßt unſer Meiſter das Problem. Der „Lärm in Gefühlen“ iſt ihm nun einmal zuwider, und ſelbſt in Prévoſts wundervollem Buch dürfte ihm noch zu viel Geklirr von Degen, zu viel Aufwand in Gefühlsausbrüchen ſtörend auffallen. Die leiſe Melancholie einer Annäherung, die nicht zu voller Befriedigung führen kann, die ſtille Tragik eines Abſchiedes, den nicht äußere Gewalt erzwingt, ſondern die ſtetige Macht der Verhältniſſe — das iſt es, was dieſe beiden herrlichen Erzählungen durchklingt. In „Irrungen, Wirrungen“ wird das Motiv ganz rein ſo gefaßt. Ein kräftiger, braver Offizier und ein hübſches, braves Mädchen lernen ſich auf einer Landpartie kennen; unmerklich gleiten ſie in ein Verhältnis, bei dem ſich Herz zum Herzen findet und deſſen Löſung tiefen Schmerz hervorruft. Aber beiden iſt im Grunde von Anfang an klar, daß dies das Ende ſein wird. Denn ſie wiſſen, daß die Welt ſtärker iſt als der Einzelne und die vielen kleinen Momente mächtiger als der eine große. Sie wiſſen es, denn ſie ſind, wie ihr Dichter, entſagende Realiſten. Sie ſchließen nur erſt die Augen, um das Ende nicht zu nahe zu ſehen. Dann kommt das Scheiden; ſtill, ruhig: „Sie lehnte ſich an ihn und ſagte ruhig und herzlich: ‚Und das iſt nun alſo das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?‘“

Auch in dieſer ſtillen Größe, in dieſer Seelenkeuſchheit, die allen „Lärm in Gefühlen“ vermeidet, liegt altgermaniſche Erhabenheit. So weiß unſer altes Epos das Schwerſte mit wenigen Worten auszudeuten. Auch Fontane, wie Keller, hat aus dem geheimen ſtarken Quell der großen volkstümlichen Epik getrunken.

Wie in dieſem Hauptpunkt, zeigt er auch in der Technik echte

epiſche Art großen Stils. Was bei Jeremias Gotthelf die „Gänge über Land“, bei Gottfried Keller die Feſtverſammlungen ſind, das ſind bei ihm die Landpartien: typiſche Höhepunkte der Handlung, mit einer gewiſſen homeriſchen Feſtlichkeit ausgeſtattet und meiſterlich in den Dienſt der Charakterentwickelung geſtellt. Fontane wäre nicht der typiſche Berliner, wenn er nicht der Klaſſiker der Landpartie wäre. Sie iſt ihm noch unentbehrlicher als der Reiſebrief; und in „Irrungen, Wirrungen“ hat er in beiden ſich ſelbſt übertroffen. Die Landpartie wird bei ihm ein Loſen der Götter um das Schickſal der Menſchen; der Reiſebrief nimmt die Bedeutung des altepiſchen „Botenberichts“ an — beides nicht, indem er ſteife Würde hineinlegte, ſondern im Gegenteil, indem er die ganze Fülle menſchlicher Tragik und Lächerlichkeit in der anſpruchsloſeſten Form uns vorführt. So ſpielen ſich die wirklichen Tragödien und Luſtſpiele des Lebens ab — indem wir das empfinden, erhalten jene faſt ſpielenden epiſchen Eigenheiten das volle Gewicht, das die typiſchen Züge der alten Volksepen in ſich tragen.

Die ſtill entſagende Unterordnung unter die Welt iſt das Grundmotiv auch für das kleinere Gegenſtück zu „Irrungen, Wirrungen“. „Stine“ (1890) iſt die Geſchichte eines armen, kranken, jungen Adeligen, der ſeine letzte Lebenshoffnung auf das lebens- und liebevolle Mädchen aus dem Volk geſetzt hat. Das giebt der Erzählung einen etwas pathologiſchen, dekadenten Beigeſchmack. Das unausbleibliche Ende der meiſten Fontaniſchen Helden, der Selbſtmord, wirkt in der Atmoſphäre der prächtigen Frau Pittelkow, einer der glänzendſten Figuren Fontanes, beſonders unerwartet. Mindeſtens möchte man ſagen, was der Dichter vom Ausgang der „Frau vom Meere“ Ibſens geurteilt hat: „Es geht. Aber es geht mir zu flink“. Auch Stine ſelbſt iſt ein wenig blaß geraten; ihre Schweſter, Pauline Pittelkow, ſtellt ſie allzu ſehr in Schatten. Es giebt ſchlechterdings keine Figur in der Weltlitteratur, in der die ungeheuer ſchwierige Aufgabe, eine „ordinäre Perſon“ ſympathiſch zu machen, mit ſolcher Sicherheit gelöſt wäre — gelöſt nicht durch das bequeme Hilfsmittel irgend einer wohlthätigen Handlung, ſondern lediglich durch die Geradheit und innere Unverdorbenheit ihrer Reden. Die Eigenart von Fontanes Humor, dieſe Miſchung von weltüberlegener Ironie mit gutmütiger Anerkennung, feiert hier ihre höchſten Triumphe. Frau Pittelkow, die ſelbſt mit einem alten Grafen (letztem Abkömmling der Linie

Petöfy) in Liaiſon lebt, warnt Stine vor der Verbindung mit dem armen Waldemar: „Ich puſte was auf die Grafen, alt oder jung, das weißt du, haſt es ja oft genug geſehen. Aber ich kann ſo lange puſten, wie ich will, ich puſte ſie doch nich weg, un den Unterſchied auch nich.“ Die Weisheit und der Mutterwitz von der Gaſſe verſtehen ſich immer, und Fontane hat oft geſagt, was Frau Pittelkow noch ſagt: „Die Schwächlichen ſind immer ſo un richten mehr Schaden an als die Dollen.“

Mit „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“ hat die Hauptreihe der Erzählungen Fontanes ihren Gipfel, hat ſeine realiſtiſche Kunſt ihren Höhepunkt erreicht. Fontane kennzeichnete dieſen Moment auch äußerlich, indem er (1890) ſeine „Geſammelten Romane und Erzählungen“ erſcheinen ließ. Doch folgten noch zwei weitere Adelsromane: „Unwiederbringlich“ und „Effi Briest“. Daß der eine auf däniſchem Boden ſpielt, macht wenig Unterſchied; auch „Graf Petöfy“ hatte den öſterreichiſchen Edelmann ſtatt des preußiſchen in den Mittelpunkt geſtellt. Aber in beiden iſt nicht mehr die Mißheirat das Motiv, wie in irgend welcher Form in all den früheren, obwohl immerhin ein pſychologiſches Mißverhältnis der Gatten auch hier das treibende Rad iſt. Dagegen bildet „Frau Jenny Treibel“ zu jener Reihe, die von „Vor dem Sturm“ zu „Stine“ reicht, eine Ergänzung, indem diesmal das Motiv der Mißheirat vom rein bürgerlichen Geſichtspunkt aus behandelt wird. Die Mesalliance wird dabei allemal als der Prüfſtein für die Standesanſchauungen überhaupt aufgefaßt: iſt die Liebe ſtärker oder die Konvention? Die Liebe, antworteten die Idealiſten früherer Perioden; die Konvention, antwortet mit wehmütigem Lächeln der moderne Realiſt.

Fontanes großer Bourgeois-Roman hat einen Vorläufer in „L'Adultera“ (1882). Es iſt techniſch die ſchwächſte Leiſtung Fontanes, trotzdem oder vielleicht auch weil er eine bekannte Berliner Skandalgeſchichte aus der reichen Bourgeoiſie in den Grundzügen getreulich nachgebildet hat. Der Mann, der ſich ſpäter von allen Zuthaten des romantiſchen Apparats ſo energiſch befreit hat, arbeitet hier noch mit einem ſymboliſchen Gemälde — dem der Ehebrecherin von Tizian —, mit bedeutungsvoll wiederkehrenden ſymboliſchen Situationen, mit Parallelfällen; der Mann, der nachher die wichtigſten Sätze ſo kunſtvoll verbirgt, läßt jetzt noch mit dem ſymboliſchen Schlußwort die Thür des Kapitels dröhnend ins Schloß fallen:

„Unter dem halbaufgezogenen Rouleau hin zog eine milde Nachtluft ein. ‚Wie mild und weich', ſagte Melanie. ‚Zu weich', entgegnete Rubehn. ‚Und wir werden uns auf kältere Luftſtröme gefaßt machen müſſen.'" Solcher Mißbrauch des allzu abſichtlichen Symbols iſt neuerdings wieder Mode geworden und regiert die ganze Technik ſo talentvoller Produktionen wie Helene Böhlaus „Rangierbahnhof". Fontane hatte in „Vor dem Sturm", „Grete Minde", „Ellernklipp" das zeitlich, lokal, ſocial ferne Milieu ſofort realiſtiſch angefaßt; jetzt, wo er das Berlin ſeiner Kreiſe mit Generalſtäblern und Stiftsdamen, mit der Hofjäger-Allee und der erſten Fahrrad-Invaſion ſchildern will, meint er ſich erſt noch mit den Schwimmblaſen ſolcher alten Romanmittelchen „über der gemeinen Wirklichkeit" halten zu ſollen. In der Charakterſchilderung dagegen, vor allem des reichen Kaufmanns, deſſen Taktloſigkeit ſogar ſeine Herzensgüte unerträglich macht, hat Fontane jetzt ſchon wenig zu lernen; und die Geſprächſtücke ſind zwar noch etwas abſichtlich in die Suppe hineingeſchnitten, an ſich aber ganz delikat. Die Begegnung von Mutter und Kind nach der Flucht, in „Effi Briest" ſo rührend ausgeführt, iſt hier bereits vorgebildet, aber mit viel geringerer Kunſt. Und der unwahrſcheinlich-verſöhnliche Ausgang trennt dieſen Roman von anderen Erzählungen Fontanes ab; man möchte faſt glauben, eine gutmütige Sympathie mit ſeinen noch lebenden Modellen habe hier die ſtrenge Hand des Künſtlers beirrt.

Erſt nach Jahren kehrte Fontane in dies Milieu zurück. Es geſchieht in dem Roman „Frau Jenny Treibel, oder: Wo ſich Herz zu Herzen find't" (1892). Die Geſchichte hat etwas zu viel von der Epigramm-Novelle, wie W. H. Riehl und Hans Hoffmann ſie kultivieren, und iſt doch wieder für dieſe Anlage zu ſchwer mit ernſten Herzensfragen belaſtet. Daß dies „Meiſterſtück von einer Bourgeoiſe" ſich für eine Idealiſtin hält, für die „die reinen Gefühle, die noch kein rauher Hauch geſtreift hat, doch unſer Beſtes ſind und bleiben", und daß im entſcheidenden Augenblick das goldene Viſier ſofort zurückklappt und das harte Geſicht der geldſtolzen Kommerzienrätin zeigt — das iſt witzig und vor allem, es iſt wahr; aber die Überdeutlichkeit der Antitheſe verdirbt die Stimmung. Fontane fühlt das ſelbſt, er kommt ihr deshalb durch Liedverſe zu Hilfe, die hier (wie in „Unwiederbringlich") als diesmal freilich ironiſch gemeintes Leitmotiv die Erzählung durchziehen; und doch

verrät auch das Hilfsmittel, wie die Symbole in „L'Adultera“, innere Unsicherheit. Sie zeigt sich auch sonst. Frau Jenny Treibel ist, wie solche aus dem Epigramm empfangenen Gestalten nur zu leicht, näher an die Karikatur geraten, als Fontanes diskrete Kunst sonst erlaubt; und sie wie ihr Gatte mißbrauchen die Sprechkunst Fontanischer Figuren in langen Monologen, die technisch und psychologisch gleich bedenklich sind. Corinna, der Gegenpart der Frau Treibel, die ehrliche Realistin („Jugend ist gut. Aber, Kommerzienrätin ist auch gut und eigentlich noch besser“), verliert durch ein zu souveränes Ausstreuen großer Sätze an dem Reiz, der ihr doch anhaften soll, und ist zu ausschließlich „kluges Mädchen“ — eine unerfreuliche Rolle. Die Sätze selbst sind freilich wieder prachtvoll. „Ja, das waren herrliche Worte, von denen ich übrigens bis heute geglaubt hatte, daß sie bei Trafalgar gesprochen seien. Aber warum nicht auch bei Abukir? Etwas Gutes kann immer zweimal gesagt werden.“

„Unwiederbringlich“ (1891) hat nicht den Beifall gefunden, der ein Jahr darauf „Frau Jenny Treibel“ schier überreichlich zu teil ward, weil die Berliner sich über die Verspottung der Hamburgerin und das übrige Deutschland sich über die Ironisierung der Berliner freute. Auch mußte man sich an Fontanes hier einsetzende neue Manier erst gewöhnen, die die Handlung ganz hinter der Zeichnung breiter Zustandsbilder zurücktreten ließ. Aber das Buch gehört nicht nur zu den bezeichnendsten, sondern auch zu den allerbesten Werken Fontanes, und nicht bloß, weil es an geistreichen Maximen in seiner eigensten Art am reichsten ist. An Sicherheit der Charakterzeichnung, an Fülle origineller Gestalten, an schlicht und doch spannend vortragender Fabulierkunst lassen wenige Romane sich diesem vergleichen. Ein gutmütiger Landedelmann langweilt sich an der Seite seiner zu ernsten und frommen Frau und fällt in die Bande einer Kokette, der übrigens an Lebenswahrheit und Rundheit der Zeichnung unter ihresgleichen nur Goethes Philine zur Seite zu stellen ist. Nun aber besitzt er doch nicht zur Genüge „die Kunst des Leichtnehmens“; und so geht seine Ehe unwiederbringlich verloren, ohne daß ihm Liebesglück zum Ersatz erwüchse. — Sehr fein ist (wie in Goethes „Wahlverwandtschaften“) in dem Ton der Gespräche selbst der wechselnde Barometerstand von Liebelei und Liebe angedeutet. Alle Nebenfiguren helfen durch ihre Reden die Stadien der Entwickelung vom leichten Gedankenspiel bis zum

Ehebruch und bis zur Vereinſamung fühlbar machen: der Paſtor Schleppegrell mit ſeinen ungenierten Anekdoten („ein Paſtor kann alles erzählen") ſo gut wie die ganz köſtliche Frau Hanſen mit ihrer würdigen Tochter — zwei Geſtalten, die allein ſchon Fontane den größten Humoriſten beigeſellen würden. Scheinbar wahllos ſchweift das Geſpräch am Hof der alten däniſchen Prinzeſſin über Politik und Weltgeſchichte, Seeſchlachten und den Krieg vor Troja hin und her, und doch behält es immer ſeine feſten Brennpunkte, wie in einer Geſellſchaft, die ein ſtarkes, nicht ausgeſprochenes gemeinſames Intereſſe beherrſcht, die Gedanken immer wieder dahin zurückkehren, wie weit man auch auszubiegen ſucht. Selten iſt Fontane in den Anſpielungen, die ſeine Perſonen wagen, kühner geweſen als hier; und doch wirkt das (wie in „Irrungen, Wirrungen") abſolut nicht frivol; es bringt nur ein realiſtiſches Element mehr in die Atmoſphäre.

Opfer der Halbheit ſchildert auch „Effi Briest" (1895), wieder eins der berühmteſten Werke Fontanes. Ein adeliger Beamter verliebt ſich in einen hübſchen Backfiſch aus alter Adelsfamilie. Die Ehe iſt ſo wenig „Mesalliance" wie möglich; alles iſt höchlich einverſtanden. Dennoch zerbricht die Ehe. Effi hat lebhaftes Temperament; Innſtetten iſt nicht ganz Streber, aber doch ſehr von ſeiner Carriere erfüllt, nicht ganz Pedant, aber doch ziemlich ſtark „Erzieher", nicht ganz Formenmenſch, aber doch ſtark davon abhängig. Die arme Effi hatte ſich alles ſo „ſchön und poetiſch" vorgeſtellt, aber — „die Wirklichkeit iſt anders". Alles ginge doch, wäre wenigſtens volle Liebe da. Aber Effi, liebenswürdig, heiter, etwas ſpielerig, iſt wahrer Liebe nur ihren Eltern gegenüber fähig; und er liebt ſie zwar wahrhaft, aber doch nicht ſo, daß nicht allerlei pädagogiſche und ſonſtige Berechnung ihre Beziehungen ſtören würde. In Fontanes liebem alten Swinemünde iſt ſie gar zu einſam; ſie fällt einem beliebigen Kavalier mit rotblondem Sappeurbart zum Opfer. Aber ſie fühlt ſich kaum ſchuldig; im Grunde hat ſie nur Angſt vor der Entdeckung, und dieſe Angſt wird, wie für ihr altes treues Mädchen Roswitha (die ausnahmsweiſe durchaus nicht ſehr geſcheit iſt) die Erinnerung an das Eiſen, mit dem ihr Vater ſie erſchlagen wollte, zuletzt faſt ein angenehm reizender Lebensinhalt. Ein Zufall, den Fontane gar zu ſouverän behandelt, läßt nach Jahren ihren Gatten die Briefe des Liebhabers im Nähtiſch entdecken. Und nun geht es ihm wie Holk (in „Unwieder-

bringlich“). Wäre er eine Natur von leidenſchaftlichem Ehrgefühl, oder von ſtarker Kraft der Selbſtändigkeit, ſo fände er ſo oder ſo Befriedigung. Er iſt es nicht. Er duelliert ſich, nicht aus Rachſucht, nicht einmal aus dem Gefühl der gekränkten Ehre, ſondern aus inſtinktivem Gehorſam gegen den Ehrencodex und aus Angſt vor der Zukunft, in der er „bei jedem Zufallswörtchen ſchwitzen“ könnte. Und ſo ſchießt er den armen Crampas nieder, dem der Dichter ſo mild verzeiht wie einſt der Adultera: „Wenn ich ihn richtig beurteile, er lebt gern und iſt zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit iſt.“ Faſt iſt das Fontanes eigene Weltanſchauung. So zerſtört Innſtetten nutzlos, zwecklos ſein Glück, Effis Leben, die Exiſtenz von Crampas' Familie. Und er iſt doch wieder nicht groß genug, der ſchwer geſtraften Gattin nach der Scheidung zu verzeihen; grauſam und kalt erzieht er die Tochter zu völliger Entfremdung von der Mutter, und doch wieder grauſam nicht aus boshafter Berechnung, ſondern aus pädagogiſcher Überlegung. Das meiſterhaft geſchilderte Wiederſehen zwiſchen Mutter und Tochter bringt es an den Tag. „So alſo ſieht ein Wiederſehen aus!“ ruft mit krampfhaftem Lachen die zum letztenmal enttäuſchte Idealiſtin. Nun iſt es ganz aus mit ihr. Die Eltern mögen der verlorenen Tochter in gebeugtem Stolz noch einmal das Haus öffnen und ihr einen ſchwachen Abglanz der frohen Jugendtage gewähren — ihr Herz iſt gebrochen, und nichts bleibt ihr übrig. als noch mit jener Größe und Herzensgüte, die des Dichters mildes Herz den Gefallenen nie verſagt, dem ſtrengen Gatten ſeine Härte zu verzeihen. Aber auch er iſt vernichtet: was liegt ihm jetzt noch an der Laufbahn ohne die ſchöne Frau, die er doch liebte und auf die er ſtolz war; und das Gefühl nagt an ihm: ein paar Jahre mehr, und alles wäre anders gekommen. Denn er iſt keine Natur mit innerer Notwendigkeit.

Der Ehebruch aus Langeweile, das Duell — wie oft haben franzöſiſche Romanſchriftſteller das geſchildert! und doch, wie neu und unverbraucht wirkt hier alles! Kein Geringerer als Alphonſe Daudet hat (in „Rose et Ninette“) die Begegnungen des Vaters mit den Töchtern der geſchiedenen Frau gemalt — wie kalt und gemacht wirken ſie neben Fontanes Meiſterſtück! Und dieſe Atmoſphäre, die jede Perſon (wie das kränkliche Dienſtmädchen der Penſion die Luft der ſchlecht gelüfteten Zimmer) mit ſich trägt: die

der offiziellen Rechtgläubigkeit in all ihren Abſtufungen von Paſtor Niemeyers Milde bis zu dem harten Zelotismus Sidoniens von Graſenabb! Und die köſtliche Expoſition mit dem auf der Schaukel einherfliegenden Backfiſch und ſeinen Geſpielinnen! (Fontane liebt jetzt, wie Keller, die Zwillinge; auch in „Frau Jenny Treibel“ kommen zwei ſolche Schweſtern vor.) Und welche eigentümliche Lokalfarbe, etwas wie der Seegeruch unſerer Nordküſten, liegt auf der verhängnisvollen Schlittenfahrt durch den Seeſand!

„Die Poggenpuhls“ (1896) ſind mehr ein lockeres Gefüge anſchaulicher Scenen aus dem Leben einer armen adeligen Offiziersfamilie als ein Roman, obwohl immerhin die beiden im Hintergrund winkenden und immer näher rückenden „Mesalliancen“ eine gewiſſe Einheit in den Stoff bringen. Aber wie köſtlich ſind dieſe Scenen gemalt! Wie ſteht die ohne jede eigene Prätention in den Dienſt der Charakterſchilderung geſtellte Wohnung mit all ihren großen und kleinen Requiſiten greifbar vor uns! Wie ſind wir mitten inne in all dieſen kleinen Schickſalen, aus denen doch ſchließlich das ganze Leben zuſammengeſetzt iſt! — Noch entſchiedener iſt im „Stechlin“ (1898) der eigentliche „Roman“ nur die Rahmenfabel, die prächtige Charakterſchilderungen und wundervolle Geſprächſtücke zuſammenhält. Der alte Stechlin ſelbſt, den man mit Recht ſeinem Dichter verglichen hat, in ſeiner Originalität, Güte und ſicheren Beobachtung — die Prinzeſſin im Forſthauſe — die Domina und ihre Damen —, es war ein würdiger Abſchied von einer glorreichen Laufbahn. Aber gewiſſe Längen und Breiten zeigen doch die ſinkende Kraft. Seine unvergleichliche Perſönlichkeit und ſeine unerſchöpfliche Menſchenkenntnis giebt auch dies Abſchiedswerk noch; ein Kunſtwerk iſt es nicht mehr. Geſprächſpiele faſt in der Art des romantiſchen und jungdeutſchen Geſprächromans, wenn auch mit ganz anderer Lebenswahrheit, ſprengen die Form. Wie Gottfried Keller bei einer für ſein Talent zu eng konzentrierenden Form, landete Fontane bei einer Art, die ſeiner Neigung zum Epiſodiſchen allzu viel Raum gab. Aber war es nicht wunderbar, daß das letzte Buch des Greiſes gerade an dieſem Kunſtfehler leidet: an zu großem Reichtum?

Einzelne Skizzen und Genrebilder bringt noch die Sammlung „Von vor und nach der Reiſe“ (1893); vor allem den unerträglich gutmütigen „Onkel Dodo“ wird niemand wieder vergeſſen. Gern knüpft Fontane auch hier allgemeinere Betrachtungen an und

feiert das „kleine Glück“ — aber mit dem Zusatz, daß es „eigenartig“ sein müsse. Auch in seiner Lehre von Glück und Unglück verleugnet der Individualist sich nicht.

Auch die beiden Bände der Lebenserinnerungen („Meine Kinderjahre“ 1893, „Von Zwanzig bis Dreißig“ 1898) zerfallen mehr in Einzelbilder, als daß sie (wie etwa Goethes Autobiographie) die Kunstform des Romans anstrebten; zumal gilt das von dem zweiten Buch, während in dem ersten die Entwickelung des Jünglings eine gewisse Einheit schafft. Aber welche Lebensfülle steckt in diesen Erinnerungen! wie viel Menschen kennen wir denn überhaupt so genau wie die, die uns Fontane vorführt? Dabei macht er nie von der wohlfeilen Kunst Gebrauch, mit dem Recht des Lebenden die Toten zu mißhandeln; er behandelt sie eben als Mitlebende: viele mit Sympathie, einige mit Antipathie, niemanden mit eigentlicher Feindseligkeit. Er entschuldigt gern. Wenn er in der Schilderung des Gefechts bei Ütlingen (26. Juli 1866) eine glänzende Waffenthat strategisch bedenklich findet, so setzt er hinzu: „Aber kriegerische Aktionen dürfen nicht lediglich von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden. Es kann unter Umständen Pflicht sein, das Kühnere zu thun bloß deshalb, weil es das Kühnere ist. . . . Was fortlebt in der Geschichte, was fortwirkt in den Herzen und zu immer neuen Ruhmesthaten begeistert, das sind nicht die klugen Manöver, das sind die Thaten voll Mannesmut, Auge in Auge mit dem Feind. Und daß es so ist, das ist die Rechtfertigung und der Ruhm der Sechsunddreißiger bei Utlingen.“ Und diese seine prächtige Persönlichkeit ist es doch zuletzt, die uns in Fontanes Werken erobert. Nicht die treue Nachzeichnung der Wirklichkeit, sondern der herzliche Anteil; nicht die objektive Wiedergabe, sondern die tapfere Parteinahme; nicht der Gehalt an dauernder Weltweisheit, sondern die individuelle Auffassung und Ausprägung — das macht diese Bücher uns so lieb, so unschätzbar. Immer ist er mit ganzer Seele dabei; immer ist er auf der richtigen Seite, lieber bei den „Tollen“ als bei den „Schwachen“, lieber bei den Sündern und Zöllnern als bei den Pharisäern. Denn er liebt den Menschen, den ganzen Menschen, nicht ein blasses Ideal; die Schwächen gehören dazu — er liebt sie mit. Und ebenso geht es uns mit ihm, dem Menschen, dem Künstler: er ist eine so prachtvolle Persönlichkeit, daß wir keinen Fehler seiner Werke missen möchten.

Weder als Menſch noch als Künſtler kann der Fünfte unter den „Politiſch-Hiſtoriſchen“ mit Fontane verglichen werden. Daß ich Wilhelm Jordan (geb. 1819) nicht einen vollen Kranz des Lobes bieten darf, ſchmerzt mich. Aber der Litterarhiſtoriker hat ohne Anſehen der Perſon zu richten und darf ſich dem berühmten Veteranen der deutſchen Schriftſteller gegenüber nicht mit einem „de vivis nil nisi bene“ von der Pflicht dispenſieren, nach beſtem Wiſſen zu prüfen, was er für unſere litterariſche Entwickelung bedeutet. Und wer wie wir in der Geſchichte der Litteratur ein fortdauerndes Bemühen ſieht, die Welt für die Kunſt zu erobern, der wird Jordan bei aller Vortrefflichkeit ſeiner Programme keinen hohen Platz anweiſen können. In ſeiner Weltanſchauung radikal, liberal als Politiker, ſcheinbar revolutionär in ſeinem Bemühen, die wiſſenſchaftliche Weltanſchauung der Gegenwart zum Inhalt der Dichtung zu machen, iſt Jordan dennoch als Künſtler und Äſthetiker lediglich Reaktionär.

Kaum ein Samenkorn hat er ausgeſtreut, das Frucht treiben konnte, und unfruchtbar und einſam ſteht ſeine Dichtung in der Entwickelung unſerer Poeſie da, ein totes Denkmal, wie das verlaſſene Mauſoleum Theoderichs des Großen in der italieniſchen Landſchaft. Ein ernſter, wenn auch nicht allzu origineller Denker, ein Virtuos der äußeren Form, iſt er doch Epigone vom Scheitel bis zur Sohle, Nachahmer fremder Kunſt, der zu erneuern glaubt, wenn er vermiſcht, der zu ſchaffen meint, wenn er umſtellt; Epigone in der künſtlichen Bekleidung alten Stoffs mit neuem und neuen Stoffs mit alten Behauſungen, in dem Mangel an äſthetiſchem Takt, und nicht zum wenigſten auch in lärmendem Selbſtruhm. Nur zu leicht findet ein Epigone Beifall, der mit ſeiner Zeit gerade teilt, was ſie unpoetiſch macht: die klare Verſtändigkeit und die kühle Formvirtuoſität. Daß dieſe anſpruchsvolle Unkunſt von einer Epoche beklatſcht wurde, die für Otto Ludwig kaum ein Ohr hatte und für Eduard Mörike gar keinen Sinn, das wird den fünfziger und ſechziger Jahren unſeres Jahrhunderts einmal ſchwerlich höher zum Ruhm gerechnet werden, als die Bewunderung Karl Gutzkows.

Wilhelm Jordan iſt (am 8. Februar 1819) zu Inſterburg in Oſtpreußen geboren. Aus der Theologie ging er (wie ſein Held in den „Sebalds“) zu den Naturwiſſenſchaften über und wirkte in Dichtungen und Aufſätzen für ſeine politiſchen und ſocialen Ideale.

Man verwies den „Umſtürzler“ aus Leipzig, wo er ſich niedergelaſſen hatte; ein Sitz in der Paulskirche ehrte in ihm, wie in ſo vielen ſeiner Genoſſen, den politiſchen Märtyrer. Hier machte ſich der eifrige Anhänger der Erbkaiſerpartei ſehr verdient. Gegen die ungeſunde Polenromantik vertrat er, wie Guſtav Freytag, den berechtigten nationalen Standpunkt der deutſchen Intereſſen; ſie kannten beide als Nachbarn der Polen zu gut die Gefahren einer ſentimentalen Slavenpolitik. Dann ward Jordan Sekretär des Marineausſchuſſes, der die neue Flotte des Reiches zu verſorgen hatte und für dies Symbol erſt der Hoffnungen, dann der bittern Enttäuſchungen unſeres Volkes, was irgend möglich war, that. Seitdem blieb er in Frankfurt, ſoweit ihn nicht die öffentliche Rezitation ſeiner „Nibelungen“ in Vortragsreiſen über die Kulturwelt dreier Erdteile führte.

Jordan iſt nicht nur, wie ſeine meiſten Zeitgenoſſen, Überſetzer (Homers Odyſſee 1875 und Ilias 1881; intereſſant beſonders durch die Anwendung deutſcher Seemannsausdrücke. — Die Edda 1889), ſondern auch Kunſttheoretiker: über die Geſetze des Epos hat er („Das Kunſtgeſetz Homers“ 1869, „Epiſche Briefe“ 1876) aus ſeiner praktiſchen Rhapſodenthätigkeit heraus manchen praktiſchen Wink gegeben, während alle tiefer greifende Theorie bei ihm unfruchtbar bleibt. Iſt es nicht ſchon bezeichnend, daß ein Dichter alles Ernſtes den Urſprung der poetiſchen Form nur mnemotechniſchen Rückſichten zuſchreibt? So fern iſt ihm allezeit der Enthuſiasmus geblieben, der aus innerer Notwendigkeit dem Rhythmus und den poetiſchen Binde- und Schmuckmitteln zuſtrebt! Ihm iſt die Dichtung von allem Anfang an und bis heute lediglich ein Mittel, Erkenntnis feſtzuhalten und zu vererben, ſo daß er ganz folgerecht der Poeſie mythologiſcher Zeitalter die „Poeſie der wiſſenſchaftlichen Erkenntnis“ als Forderung unſerer Zeit gegenüberſtellt. Nur müßte er dann eben auch erkennen und zugeben, daß die Poeſie der Urzeit nicht bloß dem Bewahren diente, ſondern auch dem Finden der Erkenntniſſe; daß Dichtung und Wiſſenſchaft wurzelverwandt ſind, nicht aber die eine bloß Dienerin der andern. Und eine Poeſie der wiſſenſchaftlichen Erkenntnis geben deshalb Hebbel oder Fontane, Ibſen oder Zola: ſie laſſen die Phantaſie aus beſtimmten Vorausſetzungen die pſychologiſch notwendigen Folgen entwickeln, ſie ſtellen die poetiſche Viſion neben die wiſſenſchaftliche Hypotheſe. Statt deſſen thut Jordan nur,

was populariſierende Lehrdichter in allen Zeiten, echte Dichter nie gethan haben: er bringt den augenblicklichen Stand der Erkenntnis in poetiſche Form. Mehr nicht. Uber die mühſam ſtiliſierte Poeſie des populär-wiſſenſchaftlichen Leitartikels iſt er in ſeiner Lehrdichtung nie hinausgekommen; und im Grunde hat er, auch wo er Epiker zu ſein glaubte, nur ſolche Lehrdichtung geliefert.

Nach ein paar Gedichtſammlungen ſetzte Jordan gleich pomphaft ein mit dem Myſterium „Demiurgos“ (1852—1854). Dies Werk wird in der Ankündigung als eine „großartig angelegte und bei ungewöhnlicher Tiefe dennoch mit durchſichtiger Klarheit ausgeführte Dichtung“ bezeichnet und führt ſeitdem die ſtehende Etikette „tiefſinnig“. Mir ſcheinen manche kleine Dichtungen der nachklaſſiſchen Zeit, Moſens „Ritter Wahn“ zum Beiſpiel, mehr Tiefſinn zu enthalten, als dies dreibändige unförmliche Rieſengebäude. Wenn dieſe „moderne Theodicee“ zu dem Reſultat kommt, das Böſe ſei zur Entwickelung des Guten unentbehrlich —, nun, das hat ſchon über hundert Jahre früher der Engländer Mandeville in ſeiner „Bienenfabel“ (1723) ausgeſprochen, indem er lehrte, die Laſter des Einzelnen ſeien der Segen der Geſamtheit. Wie Jordan hat er das an einem Idealſtaat exemplifiziert, und ſchon Pierre Bayle, der große Skeptiker, hatte gelehrt, ein Staat aus lauter Gerechten könne nicht beſtehen. Aber ihnen genügte dazu ein kurzer Raum. — Jordans Agathodämon ruft — in Sperrdruck — aus: „Es hungert mich nach einer Erdenlaſt“; wie viel ſchöner hatten Immermann und Heine dieſen Gedanken längſt formuliert! Und der Vers, auf den Jordan vor allem ſtolz iſt, weil er Darwin vorwegnehme:

Alſo löſen Tod und Hunger
Und der Weſen ſteter Krieg
Und das höchſte, ſchwerſte Rätſel:
Wie die Form des Lebens ſtieg?

Wie viel tiefer war die Geſchichtsphiloſophie der Leſſing und Herder, als dieſe dürre Formel für eine Erkenntnis, die viel älter iſt auch als ſie!

Und in was für Verſen geſchieht die Verkündigung, deretwillen im „Demiurgos“ Aiſchylos und die Dichter des „Hiob“ und des „Fauſt“ unter Mitteilung von Belegſtellen in Sperr- und Fettdruck ihren „Erben“ Wilhelm Jordan beglückwünſchen! Da heißt

die junge Erde, um auf „Geſtirne“ reimen zu können, eine „Rieſenbirne“; oder der „Chor der Unſterblichen“ fällt wie die Corona an der Kneiptafel mit dem trivialſten Rhythmus in die Worte des Aiſchylos ein. Nur einmal erhebt ſich dieſe buntſcheckige Produktion über das unkünſtleriſche Zuſammenreimen: in dem Glaubensbekenntnis des modernen Naturforſchers, das Jordan Alexander v. Humboldt in den Mund legt. Hier iſt Schwung, Kraft, perſönliches Erlebnis; hier iſt ein nicht unwürdiges Seitenſtück zu Lucretius de rerum natura und Goethes „Metamorphoſe der Pflanzen“. Nur zu oft aber ſinkt ſonſt der Dichter tief unter das Lehrgedicht des vorigen Jahrhunderts, unter einen Käſtner, der auch ſchon die Erkenntnis ſeiner Zeit früherem Wahn entgegenſetzte, oder gar unter Albrecht v. Hallers hohes Pathos. Jordan hat wiederholt mit großer Verachtung von der Lyrik und von dem realiſtiſchen Roman geſprochen. Vergleicht man ſeinen „Demiurgos“ mit der beſſeren Mittelware dort, ſo wird man an ſein eigenes Gleichnis von dem Vogelhändler und ſeinem Sohne erinnert: der mag noch ſo kunſtvoll aus weichem Thon ein „vogelähnlich Ding“ zurechtkleben, mit ſeinen Ledern benähen, mit Federn von Pfau und Papagei ausſchmücken — gegen den kleinſten lebendigen Vogel iſt das künſtliche Präparat in ſeiner „harlekiniſtiſch bunten Uniform“ doch nur — eine mühſame Mißgeburt:

Wie anmutsvoll dagegen ſind die Spatze,
Wie maßvoll ſchön des Lebens ſchlichte Form!

Ja, hätte er dieſer Erkenntnis nur je Rechnung tragen wollen! Aber nichts ſtand ihm ferner als des „Lebens ſchlichte Form“.

Nur aus der Erkenntnis des Lebens, der Wirklichkeit gelingt dem Dichter wie dem Forſcher die Ahnung der Zukunft. Weil Schiller das Herz ſeiner Zeitgenoſſen kannte, darum ward ſein Poſa eine Prophezeiung auf die franzöſiſche Revolution. Jordan aber in ſeiner Hoheprieſterlichkeit geht überall direkt auf das Prophezeien und Pfadeabſtecken los, und um darin möglichſt frei zu ſein, entfernt er ſich ſo weit wie irgend möglich von der Realität. Nicht aus irgend einer Anſchauung, einem künſtleriſchen Bedürfnis heraus, ſondern aus dem verſtandesmäßigen Wunſch, der Nation einen prophetiſchen Codex zu geben, entſteht ſein zweites Hauptwerk. „Die Nibelunge“ (1868 „Sigfridsſage“, 1874 „Hildebrandts Heimkehr“) gehören in die Reihe jener Religionsurkunden, die für die Zeit charakteriſtiſch ſind, zu Daumer und Ronge, zu Hebbel

und Wagner; wie ſie denn auch durch Proſaſchriften Jordans („Die Erfüllung des Chriſtentums“ 1879, und ſeine Romane) ergänzt werden. Tendenz und Inhalt ſicherten ihnen — wie dem „Mirza Schaffy“ — den Erfolg: 23 Auflagen mit 108 000 Exemplaren! Um ihres Gedankeninhalts wegen ſind ſie gedichtet worden; kein Wunder, daß die Anſchauung trotz aller faſt krampfhaften Bemühung um Anſchaulichkeit ſo ſchlecht weggekommen iſt.

Nie ſind die Geſtalten der Vorzeit an Jordan herangetreten und haben von ihm Blut zur Neubelebung gefordert, wie der Doktor Fauſt den jungen Goethe verfolgte. Sondern den tapfern Patrioten, der über die Erniedrigung und den einſtigen Glanz ſeines Vaterlandes grübelte, packte das ſehnende Verlangen, eine Brücke hinüberzuſchlagen von der idealen Vorzeit zu der erhofften Zukunft. Dies Beſtreben nun aber, das ſchon die Humaniſten beſeelt hatte, erhielt bei ihm eine ganz eigentümliche Wendung. Jordan iſt der rechte Sprößling einer materialiſtiſchen Zeit, der typiſche Zeitgenoſſe Karl Vogts, Ludwig Büchners, des Engländers Henry Thomas Buckle (1821—1862): er kennt keinen andern Fortſchritt als durch geſteigerte Intelligenz und kein anderes Wiſſen als das von der Natur. Er hat nie ein Organ für Pſychologie gehabt; man vergleiche nur, wie ſein Hagen ſich ſelbſt erklärt und wie bei Hebbel dieſe Figur menſchlich begreiflich wird. Oder man leſe mit Staunen (in den „Sebalds“), wie ein fanatiſcher ultraorthodoxer Jude in fünf Minuten durch das Zureden einer alten Dame dazu gebracht wird, Gebote zu verletzen, die ihm bis zu dieſem Augenblicke als unverbrüchlich galten! Für dergleichen Wahrheiten und Unwahrheiten geht Jordan jeder Sinn ab. Gleichgültig geht er an dem tiefen Schacht pſychologiſcher Erkenntnis vorbei, den nicht nur die alten Lehrgedichte, ſondern auch die Charakterſchilderungen der Edda und der isländiſchen Sagalitteratur enthalten. Aber modernſte Chemie und Phyſik in die alten Mythen zu legen ſcheint ihm nötig, um „die Lüge der äußerſten Niedertracht“ zu widerlegen, die nämlich, „unſere Altvorderen ſeien nur eine Art halbwilder Barbaren und Bärenhäuter geweſen“. In dieſer Abſicht wird alſo der Mythus „Iduna wird entführt, wann der Herbſtwind die Bäume entblättert“ ſo erklärt: „Wann die Sonnenwirkung die Blätter nicht mehr genügend reizt, Kohlenſtoff einzuatmen, Sauerſtoff auszuatmen, werden ſie von letzterem gerötet, gegilbt und ſterben ab“. Das ſei die rationale Erklärung, die im Keim ſchon in der mythologiſchen

liegt. In dieſer Abſicht muß aber gar in den „Nibelungen“ Gunther Jordans Lieblingsdogma von der Veredelung der menſchlichen Raſſe vortragen:

Die beſondere Satzung der Söhne Dankrats
Beſtimmt auch die Stärke, das Maß der Geſtaltung,
Der künftigen Mutter königlicher Männer.
Ein zierlich geputztes zaghaftes Püppchen
Mit ſanftem Geſicht und ſchwächlichen Sehnen
Iſt mir verboten zur Bettgenoſſin.
Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
Lautet die Loſung, nach der wir leben.

Nun, das heißt doch echt altgermaniſch geſprochen! Oder Hagen recitiert, was er aus dem „Demiurgos“ gelernt hat:

So gaben die Götter
Mir anderen Auftrag: dies eilige Trachten
Nach faulem Frieden ein wenig zu friſten.
Was iſt dieſe Arbeit im Ameiſenhauſen
Der Völker und Fürſten? In feſte Bahnen
Lenkt man das Leben; Verbot und Erlaubnis
Umſpannen die Welt wie ein Spinngewebe

— im Zeitalter der Völkerwanderung!

Das nennen dann Milde und Menſchenliebe
Die blöden Simpel und können's nicht ſehen,
Daß die ſiegende Sanftmut zuletzt in ein Siechhaus
Die Erde verkehrt —

in den Tagen der altgermaniſchen Heldenſagen! Solche Stellen hebt dann der Autor mit dem typographiſchen Kraftmittel des Fettdrucks billig hervor (Hamerling hat ſich doch ſpäter wenigſtens auf Sperrdruck beſchränkt!), um gleich anzudeuten, um welcher Weisheit willen er ſich eigentlich die reimreiche Mühe mächtig gemacht. — Eben dahin gehören die fortwährenden Mitteilungen über das Weſen der Volkspoeſie, die Horand oder Nornegaſt giebt; dahin Hildebrandts Sentimentalitäten über den Umgang mit Tieren. All das iſt „zum Fenſter herausgeſprochen“; nicht die altgermaniſchen Sänger und Helden verkünden es, ſondern der Rhapſode läßt ſeine Puppen tanzen. — Stillos in anderer Art ſind die geſuchten Familiaritäten. Helgi fragt:

Ach ſage doch, Sigfrid, ob es nicht ſein kann,
Daß du mein Papa wirſt?

und ein anderes „Büble“ ſagt: „Hieher geritten iſt nun die Mama“. Oder der Dichter ſelbſt (was wohl humoriſtiſch wirken ſoll): „Nun ging dem Geiger ein helles Licht auf“.

Verſagt ſo Jordans Kunſt vollkommen, wo es galt, die Keime der alten Dichtung zu entwickeln, ſo liegt hier vielleicht der größere Teil der Schuld in der Stoffwahl. Gerade der „Rhapſode“ hätte von ſeinen Vorgängern lernen ſollen, wie vorſichtig der altgermaniſche Sänger die Tradition fortſetzt, pſychologiſch ergänzt, nach dem Geſchmack der Zeit verkürzt und erweitert, nie aber vorlaut ſich ſelbſt mit ſeiner ganzen Breite, die Sagengeſtalten zerquetſchend, zum Fenſter herauslegt. Aber der Verſuch muß ſcheitern, wo Jahrhunderte unterbrochener Tradition ihn erſchweren. Entſchädigt denn nun wenigſtens, was er neu hinzu erfand? Ach nein! Überflüſſigere und geſchmackloſere Erfindungen ſind ſchwer denkbar als die durchaus „romantiſchen“ von der häßlichen Magda; ungeſchicktere kaum als die Fortführung alter Motive in der Zeichenſprache Schwanhilds! Wie wirkt die grauſige, wenn auch barbariſche Tötung von Etzels Kind in der alten Sage! wie verpufft alle Wirkung, wenn bei Jordan eine endloſe Detailmalerei vorhergeht und „der Neſtquak Etzels von Kriemhild, die kleine Kröte“ zu einem altklugen Prinzchen gemacht wird, das wir faſt mit Vergnügen ſterben ſehn! Und wenn Jordan durch Kürze wirken will, mißlingt es nicht minder. In unſerm alten Nibelungenlied heißt es:

Da fiel in die Blumen Kriemhildens Mann.
Das Blut aus ſeiner Wunde mächtig rann. . .

und dann wieder:

Die Blumen auf allen Seiten waren vom Blute naß.
Da rang er mit dem Tode; nicht lange that er das —

Jordan unterdrückt die herrlichen Abſchiedsworte des Helden und erſetzt die beiden Stellen, die das allmähliche Blutigwerden der Blumen ſo anſchaulich ſchildern, durch folgende gräßliche Verſe:

Und am murmelnden Waſſer das weiße Maßlieb
Stand nun geſchminkt mit blutiger Schminke!

Nicht einmal die rein äußerliche Formgebung iſt tadellos. Auch bei der Erneuerung des Stabreims hat ſich Jordan nicht in den Geiſt der alten Dichtung zu verſetzen gewußt; er bleibt recht eigentlich am Buchſtaben haften. Seine Tonmalerei verletzt durch den Hauptfehler aller Jordanſchen Dichtung: durch die fühlbare Abſichtlichkeit, und ſein Durchſchnittsvers wirkt ſteif und proſaiſch.

Mit all dem glaubt Jordan, wie er im „Nachgeſang“ bezeugt, eine „Wunderleiſtung“ vollbracht zu haben, zu der nur der „deutſche

Glauben“ ihm Kraft verliehen habe. Sicherlich ist die begeisterte Vaterlandsliebe, die ihn antrieb, auch in dem Werk nicht zu verkennen; aber anspruchsloser haben Patrioten wie Willibald Alexis und Gustav Freytag Größeres vollbracht. Denn lebendig ist nichts geworden bei dieser mühsamen Elektrisierung von Mumienweizen. Lebendig wirken nur etwa die Augenblicksbilder sprechender Personen, bei denen Jordan mit ängstlicher Sorgfalt die Vorschriften des „Laokoon“ eingehalten hat; aber selbst hier merkt man die Mühe. Er erzählt es in der „Epistel“, die seine „Strophen und Stäbe“ einleitet, selbst, wie ängstlich — ich muß das Wort wiederholen — er jeden Naturanblick, jede Erscheinung, die er sah, für sein Epos aufsparte und die schönen goldenen Haare einer Frau sorglich für Kriemhilden im Bad aufhob. So sparsam sind echte Poetennaturen nicht gewesen; Gottfried Keller hätte nicht jeden Anblick zu gelegentlicher Benutzung in ein sicheres Depot gelegt, Fontane nicht jede merkwürdige Äußerung zum gelegentlichen Anbringen thesauriert. Aber auch hier zeigt sich in Jordan die völlige Verkennung der Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft. Wie die Goncourts und Zola in den Roman, hat er in das Kunstepos die Collektaneen, die fettgedruckten Hauptbelege, die Exkurse hineingetragen, und wie die Goncourts (denn Zola ist ein geborener, nur oft durch die Theorie beirrter Dichter) ist er bei allem theoretischen Kunstverstand praktisch allezeit ein Dilettant geblieben.

Das zeigt auch seine wichtigste Gedichtsammlung: „Strophen und Stäbe“ (1871). Auch die Überschätzung der „großen Gattungen“ charakterisiert den Dilettanten: mag auch jener „einförmige graue Strichregen“ überflüssiger Verse, der Keller verdroß, vieles entschuldigen — die übertriebene Geringschätzung aller Lyrik, die der Rhapsode äußert, beweist doch bei ihm wie bei dem viel gelehrteren und geistreicheren Gervinus eine im Grunde unpoetische Natur. Der rechte Künstler weiß jedes vollkommene Kunstwerk zu schätzen; verachtet Jordan das Lied oder Ebers die Novelle, so verraten sie dadurch, daß ihnen viel zu sehr der gedankliche Inhalt einer Dichtung der ausschließliche Wertmesser ist. Jordans eigene Gedichte verstärken den Eindruck. Er sieht es als ein Hauptverdienst an, daß er das Gedicht von der Sklaverei des Buchstabens erlöst und durch seine rhapsodische Rezitation dem gesprochenen Wort wieder sein Recht geschaffen habe. Was Otto Ludwig von dem geschriebenen Drama betont, hebt er von dem geschriebenen Epos hervor: nur

Skizze sei es, lebendig werde es erst dem folgsamen Ohr. Sicher liegt hierin ein Verdienst; sicher ist es kein Zufall, daß Jordan, dem „der Kehlkopf nur den Charakter verrät", und Fontane, der Meister des individuellen Tonfalls, derselben Zeit angehören: wie alle Sinne mußte auch das Gehör zu neuer Eroberung der realen Welt erst wieder erzogen werden. Aber wenn man Jordan gehorcht, so kommt man nicht auf die Kosten. Den melodischen Zauber Hölderlins und Novalis' wird man nicht erst suchen; aber auch die individuelle Versbehandlung, mit der Theodor Storm Gefühlen und Stimmungen ihr Kleid giebt, fehlt gänzlich. Dafür findet man allerlei Kunststücke im Geschmack der Romantiker, „rhythmische und vokalische Imitation" einer Polka, Vokalfarbenspiel. Vor allem findet man auch hier unerschöpfliches Selbstlob. Homer und Sophokles, Dante und Shakespeare reichen die Hände dem Autor dieser Bonbonverse:

Ja, mich verlangt nach höherm Ruhme,
Als daß ich nur dein Herz gewann;
Ich will in seinem Heiligtume
Verehrt sein als ein ganzer Mann.

Am schlimmsten aber zeigt sich Jordans Dilettantismus in den Romanen „Die Sebalds" (1885) und „Zwei Wiegen" (1887). Bei den „Sebalds" sind wir ganz im achtzehnten Jahrhundert. Es ist ein Unterrichtsroman von altmodischster Art. Und dabei darf man nicht einmal an die Meister dieser Art denken, an den Geist eines Voltaire, die Grazie eines Fontenelle. Ja der alte Nicolai in seinem „Sebaldus Nothanker" war gewandter, und manchmal doch gelang ihm ein Charakterbild oder eine Situation; und immer schreibt er lesbar. Jordan aber gestattet sich Sätze wie diesen: „An Bedeutsamkeit für die Gegenwart vielleicht nicht ganz unvergleichbar mit derjenigen der Hauptsätze Luthers für seine Zeit ist die Unsterblichkeitslehre meiner Osterpredigt." Zu dem geschwollenen Stil dieser Prosa bildet die furchtbare Trivialität der Motti über jedem Kapitel ein ergötzliches Gegenbild:

Arm an Selbstgefühl, Vertrauen
Werden kluge, reiche Frauen.

Hier wie dort das gleiche Unvermögen, Inhalt und Form in innere Übereinstimmung zu bringen. Den Gipfel erklimmt dieser absolute Mangel an Feinfühligkeit in folgendem grotesken Satz, der eine Schiffskatastrophe malt: „Auf den Stufen und in

den Ausgängen wanden ſich verendend oder Blut ſprudelnd etliche Schwächlinge und mehrere Frauen, denen man das Genick abgetreten oder den Bruſtkaſten eingedrückt.“ „Etliche Schwächlinge und mehrere Frauen“ — iſt das nicht unbezahlbar? Wie der Autor ſprechen ſeine Figuren: geſchwollenes Papierdeutſch; ob ſie im Sterben liegen oder etwa, kaum noch des Atmens fähig, in eine Eisſpalte geklemmt ſind, das macht keinen Unterſchied. Wird einer aufgeregt, ſo hat Jordan ein Univerſalmittel, die Stimmung zu charakteriſieren: er läßt das Perſonalpronomen weg, und mit „Haben genug gethan“ oder „Kann kaum noch die Augen öffnen“ individualiſiert er den Moment ... Beſehen Vater und Tochter Ahnenbilder, ſo knüpft der Vater die dem Leſer zu gebende Aufklärung mit „Alſo“ an ein Wort der Tochter und ſagt ihr dann im Zeitungsſtil alles, was ſie weiß. Und ſo überall.

Auf der Höhe der Sprachtechnik ſteht die Charakterzeichnung. Ob Jordan Modelle nimmt oder ob er frei erfindet, nirgends kommt er über die herkömmliche Schablone heraus: das bildungsdurſtige Edelfräulein, der freigeſinnte Ariſtokrat, der liberale Prediger, der kluge Deutſchamerikaner — aber nirgends Individuen. Schablonenhaft iſt auch die Handlung. In den Gedichten wettert Jordan auf Eugène Sue; hier hat er ihm alle Mittelchen abgeborgt: den ſchlauen Jeſuiten, den Baſtard aus Grafen- und Kunſtreiterblut (der auch in Spielhagens „Problematiſchen Naturen“ nicht fehlt), Kindesraub, Familienmale — das ganze Requiſitenmaterial des franzöſiſchen Abenteuerromans. Neu iſt nur der dick aufgepfropfte Lernſtoff: die endloſen Vorträge über Teleologie und Chriſtentum, über Erdmagnetismus und den „überhaarten, kaum ſtecknadelkopfgroßen Reſtſtummel des Maulwurfauges“; und neu ſind die pedantiſchen Zuthaten darwiniſtiſchen Gepräges. Dieſer wiſſenſchaftliche Inhalt iſt alſo auch hier die Hauptſache; und in der That ſind die Vorträge über den „Aufbau des Leibes Chriſti“ und die „Erfüllung des Chriſtentums“ weitaus das Beſte und Intereſſanteſte an dem Buch. Aber um die lehrhaften Partien ſchlottern die romanhaften unintereſſant und in ſchematiſcher Starrheit herum. Sobald der Gedankeninhalt überholt war, blieb von dem mißglückten Ding, das weder Kunſtwerk iſt noch wiſſenſchaftliche Unterſuchung, weder Wahrheit noch Dichtung, ſchlechterdings nichts übrig.

„Zwei Wiegen“ (1887) hat den gleichen furchtbaren Stil und die gleichen Sprechmanieren; die gleiche Naivetät im Anbringen

von allerlei Kenntniſſen über Blumenveredelung und Magenpumpe, Marsbewohner und heiße Bauchpflaſter; das gleiche Ungeſchick im Einflechten philoſophiſcher Betrachtungen. Und auch hier ſind dieſe Mängel der äußeren Form nur Symptome der hilfloſen Technik, die ſich mit langen Briefen und endloſen Reden, mit Rückgriffen in kindlichſter Art („Wo war nur der Doktor? Die Antwort muß vom ſpäten Abend dieſes Tages zurückgreifen bis zur Stunde vor Sonnenuntergang"), vor allem mit ſchablonenhaften Charakteren mühſam durchfriſtet. Die phantaſieloſe Handlung wird durch etwas Schickſalsromantik der verwickelten Verwandtſchaftsverhältniſſe, der Prophezeiungen, der verhängnisvollen Tage und Gegenſtände aufgeputzt.

Wir ſind auf die beiden Romane näher eingegangen, teils weil Jordans Selbſtruhm auch hier nicht ohne Wirkung geblieben iſt, teils weil ſie uns die Gelegenheit bieten, den deutſchen Dilettantenroman überhaupt zu charakteriſieren. Daß Stücke dieſer Art Leſer und Lober finden, das iſt die Urſache des tiefen Standes unſerer Roman- und Novellenproduktion. Die „Blauſtrumpfromane" der immer noch durch tüchtigen Sinn ausgezeichneten Marlitt (Eugenie John aus Arnſtadt 1825—1887) und ihrer ſchlimmeren Nachfolgerinnen ſtehen techniſch nicht niedriger, in der Sprache durchweg höher als die beiden Erzählungen des Mannes, der ſich am Schluß der „Zwei Wiegen" wieder einmal mit den „mächtigſten Dichtergenies von reichſter Welt- und Lebenskunde" vergleicht. So lange die Kritik ſolche Ware noch mit ein paar leichten Beanſtandungen durchgehen läßt, wird unſere Durchſchnittsleiſtung die Englands, Italiens oder gar Frankreichs nicht erreichen.

Dilettant bleibt Jordan auch in ſeinen Luſtſpielen („Die Liebesleugner" 1855, „Tauſch enttäuſcht" 1884), von denen aber wenigſtens eins, „Durchs Ohr" (1870), eine gewiſſe anmutige Leichtigkeit beſitzt — freilich, wie Schiller einmal an Goethe ſchreibt, „es iſt mehr die Leichtigkeit des Leeren als des Schönen". Doch iſt immerhin das Hauptmotiv, jenes Verlieben durch den Klang der Stimme, originell und für den Rhapſoden bezeichnend. Unſer Urteil aber, daß Jordan ein echter Künſtler oder gar ein großer Dichter nicht ſei, kann dies hübſche Spiel ſo wenig aufheben wie ein paar gelungenere Partien im „Demiurgos" und den „Nibelungen". Wir ehren den feſten und geraden Mann, den begeiſterten

und klar ſehenden Patrioten, den überzeugungstreuen Bekenner einer modernen Weltanſchauung. Aber wenn er alles in reinlicher Proſa geſagt hätte, ſo hätte die deutſche Poeſie wenig verloren, die deutſche Litteratur eher gewonnen.

Wurzelt Jordan völlig in der hiſtoriſch-politiſchen Richtung, ſo ſteht ein anderer, der Dichter ganz und gar war, ihr nur noch nahe. Theodor Storm iſt der Dichter der hiſtoriſchen Erinnerung; nicht ihren Inhalt — ihren Reflex, ihre Wirkung auf die Gegenwart liebt er zu malen.

Theodor Storm (1817—1888) gehört zu jenen Dichtern, deren ganzes Leben faſt nur ein eigentliches Erlebnis aufweiſt: ihre Jugendzeit. Es ſind lyriſche Naturen, von ſo zarter und zugleich tiefer Senſibilität, daß ſchon in Jahren, die ſonſt noch vor dem „Aufblühen der Außenwelt“ liegen, ſie ſich vollſaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die ſie umgiebt. Das verleiht dann jedem künſtleriſchen Wiedererwecken dieſer Jugendeindrücke einen eigenen Reiz: nicht bloß die Darſtellung, ſchon die Konzeption ſelbſt iſt gleichſam vergoldet von der Patina jahrelanger Unberührtheit; ein geſättigter Goldton wie auf den Werken alter Meiſter erfüllt ſchon die Phantaſievorſtellung des Dichters und geht von hier, faſt ungewollt, in die Ausarbeitung über. Daneben liegt aber der Nachteil, daß die Phantaſie ſo früh gleichſam ausgefüllt iſt, daß neue Eindrücke kaum noch Raum finden; immer ſuchen nur dieſelben alten Lieblingsſtimmungen nach neuem Ausdruck, nach neuen Trägern. Zwar von Storms eigentlicher Lyrik gilt das nicht ſo ganz; hier tönt neben jener ſüßen Jugendſehnſucht ein kräftiger Weltton, wenn auch ſeltener, weniger gepflegt:

Wir können auch die Trompete blaſen
Und ſchmettern weithin durch das Land;
Doch ſchreiten wir lieber in Maientagen,
Wenn die Primeln blühn und die Droſſeln ſchlagen,
Still ſinnend an des Baches Rand.

Aber faſt ganz gilt es für ſeine Novellendichtung. Er ſchreibt ſelbſt an Eduard Mörike, ſeinen Liebling und ſeinen nächſten Verwandten unter den Zeitgenoſſen: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form. Daher ging von allem, was an Leidenſchaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor in mir iſt, die Spur meiſt nur in die Gedichte hinein. In der Proſa ruhte ich mich aus von den Erregungen des Tages; dort ſuchte ich

grüne ſtille Sommereinſamkeit.“ Und ebenſo bezeichnend einmal an Ludwig Pietſch: „Ich lege Ihnen hier ein Gedicht bei, worin die Sehnſucht nach unſerer alten Heimat Worte gefunden“; (es iſt das Gedicht „Gartenſpuk“) „eine wohl nicht ganz gelungene Dämoniſierung dieſer Garteneinſamkeit, welche die Mutter meiner meiſten Produktionen iſt.“

Das iſt Romantik — ſicherlich; und die beiden Forſcher, denen wir ſo vortreffliche Analyſen der Stormſchen Dichtung verdanken, wie wir ſie nur von wenigen deutſchen Poeten beſitzen, Erich Schmidt und Paul Schütze, haben nicht verfehlt, die Verwandtſchaft Storms mit der Romantik hervorzuheben. Romantiſch iſt dies ſtarke Unterſcheiden der poetiſchen Einſamkeit von dem proſaiſchen Lebenslärm, iſt Storms Naturempfindung überhaupt, für die Schütze mit Recht einen Spruch Goethes citiert: „Das ſogenannte Romantiſche einer Gegend iſt ein ſtilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einſamkeit, Abweſenheit, Abgeſchiedenheit.“ Das ſcheint in der That wie auf Storm gemünzt:

Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in dieſe Einſamkeit.

Romantiſch iſt ſeine Vorliebe für Künſtlerromane oder doch die Neigung, den Helden „von der Proſa des Lebens abgewandt“ darzuſtellen und dieſe Tendenz etwa noch durch einen realiſtiſchen Gegenſpieler (wie in „Immenſee“) zu verſtärken. Und dennoch iſt Storm nicht Romantiker im vollen Sinne des Wortes; er iſt eben ein Nachkomme der Romantik, den die politiſch-hiſtoriſche Richtung einer neuen Zeit berührt hat. Daher zweierlei: Im Gegenſatz zu der unbeſtimmt-idealiſierenden Traumwelt Eichendorffs ein realiſtiſches Individualiſieren der poetiſchen Erdenwinkel; und im Gegenſatz zu Brentanos Schwelgen im Dichtergefühl eine ernſte, kunſtvolle Technik. Denn wer ſich wie Storm und Freytag und Fontane mit der Vorſtellung von der rechten Eigenart und Tüchtigkeit deutſchen Weſens erfüllt hatte, dem konnte die altromantiſche Verachtung aller, auch ſelbſt der künſtleriſchen Arbeit nicht in den Sinn kommen.

Theodor Storms romantiſche Welt iſt nicht aus dem Gegenſatz zu der wirklichen oder doch mindeſtens nicht aus ihm allein herausgeboren, wie etwa Brentanos Bilder aus dem frommen Mittelalter. Sie iſt eben nur der poetiſche Nachklang der wirklich

und zwar mit größter, seltenster Bestimmtheit aufgenommenen Jugendeindrücke. Das schafft ihr die Wahrheit, wo das Leben des Eichendorffschen „Taugenichts“ ein freilich entzückender Traum und Brentanos „Arme Frau vom Hennegau“ ein wenn auch reizvolles Spiel bleibt.

In der kleinen alten Handelsstadt Husum in Nordfriesland ist Theodor Storm (14. September 1817) geboren. Es ist ein Ort, dem nicht jeder auf den ersten Blick viel Reiz abgewinnen würde; aber für dies empfängliche Dichtergemüt konnte keiner an Anregungen reicher sein. Die malerische Verwirrung verfallender Patriziergärten in der einst reichen und angesehenen Stadt gab jene „Garteneinsamkeit“, die der Dichter selbst mit Recht als besonders charakteristisch für seine Muse hervorhebt; das Meer gab jene Stimmung elegischer, unbestimmter Sehnsucht, wie sie manche Verse der Odyssee oder altenglischer Dichtungen atmen, gab der Luft den grauen, versilbernden Ton und den Eindruck der mächtigen Stille. Stille auch sonst in den Straßen der verarmenden Stadt und umher:

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohne Unterlaß;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.

Dazu noch die stark persönliche Stimmung der nächsten Umgebung: eine altangesessene Familie mit fremder Blutbeimischung. Ein altes Haus mit winkeligen Treppen und Bodenräumen und Urväter-Hausrat drein gestopft bereitet auf die von dem Dichter fast allzusehr gepflegte Requisiten-Romantik der alten Wanduhren und Violinen, Spiegel und Wandgemälde vor. Fast sind damit die Hauptmotive seiner Novellenpoesie schon gegeben; fast sind die tragenden Figuren seiner Erzählungen nur Verkörperungen seiner Jugendeindrücke.

Der Sohn des vielbeschäftigten Advokaten studierte erst (1837) in Kiel, dann in Berlin Jura. Bald trat er auf der heimatlichen Universität in enge Verbindung mit zwei Landsleuten, Theodor Mommsen und dessen Bruder Tycho. Ganz im Sinne der politisch-historischen Richtung sammelten die drei eifrig Märchen aus Schleswig-Holstein, die sie später Karl Müllenhoff überließen: von allen vieren ward die gelehrte Arbeit zugleich als eine Demonstration für das Deutschtum der Heimatsprovinzen aufgefaßt. Dann

ließ Theodor Mommſen — denn er war unzweifelhaft der Führende — mit Storm und dem Bruder Tycho das „Liederbuch dreier Freunde“ (1843) erſcheinen. Seine Hauptbedeutung iſt eine kritiſche, programmatiſche. Einig waren alle drei im Preis des für Deutſchland ſonſt noch faſt unentdeckten Mörike, in der Abwehr von Gutzkows Proſa und Rückerts Lehrhaftigkeit. Aber Eichendorff, den Storm immer geliebt hat, enttäuſcht Mommſen mit ſeiner Geſamtausgabe. — Der Standpunkt der Gruppe iſt danach im ganzen klar genug. Das iſt die Hauptſache, daß in einer Zeit, die das Verſtändnis für wahre Poeſie immer mehr über der Überſchätzung hier der Form, dort des Gedankeninhalts verlor, die drei Holſteiner wieder erkannten und betonten: in der inneren Form liege das eigentliche Merkmal der Poeſie, in der künſtleriſchen Anſchauung, in der vollkommenen Durchdringung von Form und Inhalt.

Storms eigene Praxis iſt noch nicht gereift, obwohl er poetiſch ſchon jetzt der Bedeutendſte iſt. Aber den äſthetiſchen Standpunkt des Büchleins hat er immer beibehalten: die Abwehr von Reflexionspoeſie und leerem Formenſpiel, die energiſche Betonung der Stimmung als des Hauptfaktors der Lyrik. Am deutlichſten ſpricht ſich dieſe Stellung in ſeiner ausgezeichneten Auswahl deutſcher Lyrik aus, die er als „Hausbuch aus deutſchen Dichtern ſeit Claudius“ (1870) herausgab. Die Einleitung lehnt vor allem die Phraſe in der Lyrik ſcharf ab und verwirft die patriotiſche Rhetorik; die Ausleſe ſelbſt kümmert ſich nicht um berühmte Namen, ſondern ſucht Urſprünglichkeit und Stimmung. Im ganzen wird man zu einer Überſicht unſeres Schatzes an echter reiner Lyrik von Claudius bis zu Storm keinen beſſeren Führer finden.

Storm hatte ſich (1842) in ſeinem lieben Huſum als Advokat niedergelaſſen, bis (1853) die däniſche Regierung den eifrigen deutſchen Patrioten, der in Liedern ſein Schwert geſchwungen hatte, aus der teuren Heimat trieb. Er ging nach Preußen; aber trotz den angeregten Dichtergeſellſchaften im „Rütli“ und im „Tunnel“ konnte er ſich in Potsdam nicht eingewöhnen. Theodor Fontane hat den Gegenſatz, in den Storm mit ſeiner allzu laut gepflegten „Huſumerei“ zu den Preußen geriet, nicht ohne Schärfe geſchildert; und man fühlt, daß auch Storms äſthetiſcher Purismus ihn den Genoſſen entfremdete. Der Romantiker, dem die Poeſie die Hauptſache, eigentlich der allein ernſt zu nehmende Inhalt der Exiſtenz

blieb, und der Realist, dem das Leben selbst die Hauptsache war, standen sich hier in charakteristischen Typen gegenüber.

Storm wurde dann (1856) als Kreisrichter in das entlegene katholische Heiligenstadt in der Provinz Sachsen versetzt, wo er sich schon eher gefiel; aber sobald die politischen Verhältnisse es gestatteten, kehrte er (1864) in die Heimat zurück. Sein Glück wurde bald durch den schwersten Verlust getrübt: seine geliebte, schöne, viel besungene Gattin Constanze starb (1865). Im folgenden Jahre gab der Landvogt von Husum seinen zärtlich geliebten Kindern eine zweite Mutter. Er blieb dann im Justizdienst in seiner Vaterstadt (bis 1880) und siedelte zuletzt in ein von ihm selbst erbautes „festes, rotes, an der Sturmseite mit Schiefer von oben bis unten bedecktes Kastell" in Hademarschen über. Da lebte der kleine zierliche Mann mit der vorgebeugten Haltung und den freundlichen Augen im schmalen Gesicht noch acht glückliche Jahre, eifrig in seinen Lieblingsdichtern lesend und auch wohl mit „jugendlich leidenschaftlicher Tenorstimme" Schumannsche Lieder und Volksweisen vorsingend, korrespondierend und Novellen schreibend, bis (4. Juli 1888) sein Tod ein Trauertag für Deutschland wurde.

Theodor Storm hat selbst gestanden, er habe nie in seinem Leben eine Versuchung zum Drama gefühlt — eine höchst merkwürdige Singularität, noch größer als Ibsens Gleichgültigkeit gegen alles Romanartige, denn der norwegische Meister hat wenigstens in metrischer Form Romanzen geschrieben. Man könnte aber fast noch weiter gehen und behaupten, in der größeren Hälfte seines Lebens habe Storm überhaupt nur Lyrisches gedichtet. Wie seine Novellistik aus der Lyrik hervorwächst, hat Schütze an der frühen Erzählung „Ein grünes Blatt" gezeigt; und umgekehrt verdichtet sich wieder, wie in „Immensee", die Stimmung zum Liede. Deshalb sind die Verse innerhalb der Erzählung bei Storm, wie bei seinem Vorbild Eichendorff, ganz etwas anderes als die, die Fontane oder gar Jordan in den Roman einlegen: nicht ein von außen eingefügtes Mittel, Höhepunkte der Handlung gleichsam mit angesteckten Fackeln zu beleuchten, sondern ungewollter Übergang in die Sprache der Dichtung; wie denn auch seine Prosasätze zuweilen in jambische Regelmäßigkeit übergleiten. Wir erinnern nochmals an jenes wichtige Geständnis des Dichters: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form". Kaum wäre es übertrieben, wenn wir sagten: Storm bedient sich der Novelle, um die ersehnte Stimmung

zu erlangen — um „ſich auszuruhen von den Erregungen des Tages“ —; beſitzt er ſie, ſo wird ihm ihr Inhalt von ſelbſt zum Gedicht. Wie ſagt doch Eichendorff?

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu ſingen,
Triffſt du nur das Zauberwort.

Dieſe Lyrik innerhalb der Epik, wie etwa das wunderbare „Heute, nur heute bin ich ſo ſchön“ des Harfenmädchens, iſt nichts als das Singen der durch das Zauberwort erweckten Welt. Und wie ſie ſeinen Figuren zum Geſang wird, ſo vor allem auch dem Dichter ſelbſt.

Die Lyrik iſt für Storm, was ſie für die Poeſie aller Völker iſt, die eine lebendige Poeſie überhaupt ihr eigen nennen, was ſie auch für Goethe war: die notwendige Unterſtrömung aller höheren Geſtaltung, die Vorausſetzung für Epos oder Roman ſo gut wie für das Drama. Sie iſt nichts anderes als die Anerkennung der poetiſchen Welt ſelbſt. Es werden nicht etwa „poetiſche Momente“ aufgeſucht, noch weniger fertige Empfindungen nachträglich — wie meiſt bei Hebbel — in Verſe gebracht; ſondern was das Zarteſte, das Beſte, das innerſte Leben des Dichters erweckt, das wird ihm von ſelbſt zum melodiſchen Vers. Daher geht gerade dieſe reine Lyrik in der Regel von einer beſtimmten Situation aus, wie die Volkslieder gern mit einem typiſchen, Stimmung erweckenden Naturcingang („Es ſteht eine Linde in jenem Thal, iſt oben breit und unten ſchmal“) einſetzen. Der Geſang der Nachtigall in der Nacht, die Heimkehr aus einer lauten Geſellſchaft, ein Chorus von Naturſtimmen wie in dem unvergleichlichen „Juli“:

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniederſieht,
Seine Ähren ſenkt das Korn,
Rote Beere ſchwillt am Dorn,
Schwer von Segen iſt die Flur —
Junge Frau, was ſinnſt du nur?

Der leiſe Sommerwind ſelbſt ſcheint dieſe Klänge herüberzutragen, der Dichter hat ſie bloß nachgeſchrieben. Wie in der Volkspoeſie ſind es vor allem die großen, immer wiederkehrenden Momente, die zum Lied auffordern: Liebeswerben, Begraben der Liebſten; ſeltener erklingt das Feſtlied, was mit dazu beiträgt, auch der

Sammlung seiner „Gedichte“ (1853) den „Mollton“ zu geben, den Erich Schmidt darin hört. Dagegen fehlen die uralten nationalen Gelegenheitslieder nicht, und so ertönt auch bei Storm in zornigen oder freudigen Liedern das Gefühl des innigen Anteils an den Geschicken des Vaterlandes, der Zorn über dänische Bedrückung, deutsche Unentschlossenheit, über das verräterische Treiben Einzelner. Die Didaktik selbst, durch wenige, aber goldene Gedichte vertreten, wird zur Gelegenheitspoesie — wieder nach uralter Art. Hebräische und altspanische, altenglische und altdeutsche Volksdichtung fingiert für eine Sammlung lehrhafter Sprüche gern die Situation, daß der Vater dem in die Ferne ziehenden Sohn gute Lehren mitgiebt, und noch Shakespeare hat für Polonius dies Muster befolgt; so erwachsen auch die besten Gnomen Storms aus der Stimmung, mit der der Vater seiner einst ohne ihn durchs Leben gehenden Söhne gedenkt. Hier sehen wir auch, daß Storm wie Hölderlin und auch wie Geibel keineswegs ein zerfließender Rührungsmensch war, sondern ein fester Charakter, wie er sich, ruhig und treu, im Leben gezeigt hat:

Der Glaube ist zum Ruhen gut,
Doch bringt er nicht von der Stelle;
Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
Der sprengt die Pforten der Hölle —

oder:

Der eine fragt: was kommt danach?
Der andere fragt nur: ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der Freie von dem Knecht.

Die Formen sind schlicht und einfach; die Künstelei gesuchter Metra, die noch das „Liederbuch“ spielend zeigt, hat in der Epoche der Geibel und Bodenstedt niemand strenger gemieden als Storm. Von fremden Formen begegnet häufiger nur eine, das Ritornell:

Dunkle Cypressen —
Die Welt ist gar zu lustig;
Es wird doch alles vergessen.

Diese volkstümliche italienische Form scheint ja wie für ihn erschaffen. Die erste Zeile wirft leicht das erregende Moment hin, eine Blume mit ihrer Farbe, ihrem Duft, — zwei Zeilen sprechen den Eindruck aus, den sie erweckt, und der Schlußreim greift noch einmal zu der Blume. Es liegt aber in Storms Art, daß auch

bei längeren Gedichten gern der Accord, der im Anfang angeſchlagen wird, am Schluß, ausdrücklich oder angedeutet, wiederkehrt. Dazu genügen ihm die ſchlichteſten Mittel; auch der Reim iſt einfach, und das Reimwort, das am nächſten liegt, nicht geſucht und nicht gemieden, erſpart jede Künſtelei. Schlicht fügen ſich auch die Sätze, faſt immer mit den Verſen zugleich ſchließend; und oft ſind die Strophen nur durch ein Semikolon abgegrenzt, deſſen Häufigkeit überhaupt für Storms leiſe, Halbglied in Halbglied, Ring in Ring zur Kette hängende Technik bezeichnend iſt. Ein intenſives Aufſaugen der Stimmung erſchöpft die Situation raſch: „Vielſtrophigkeit", ſagt Erich Schmidt, „iſt dieſem lyriſchen Drang ſelten ein Bedürfnis, da er die Urkraft wahrer Lyrik beſitzt, mit wenigem vieles, alles zu ſagen." Doch dehnt ſich auch wohl die erblickte Situation durch leichtes Weiterſpinnen zu einer kurzen Novelle aus wie in dem luſtigen „Mädchen mit den hellen Augen" oder dem tiefernſten Bekenntnis „Ein Sterbender".

So entſteht eine Lyrik, die auf den älteſten, feſten Grundlagen volkstümlicher Liederdichtung gegründet ſteht und doch in jedem Zug individuell iſt. „Tiefes Selbſterleben iſt das Weſentlichſte", ſchreibt Storm einmal, als er ſich (wie Gottfried Keller) gegen das unruhige, zerſtreuende Reiſen und Skizzenſammeln erklärt; tiefes Selbſterleben bebt durch jede Faſer dieſer wundervollen Lyrik.

Und das Lyriſche giebt vor allem auch ſeiner Novellendichtung den Reiz. Wie eng ſie durchweg mit ſeiner Lyrik zuſammenhängt, hoben wir bereits hervor; und die Grade dieſer Verwandtſchaft ſind es auch, wonach ſich die Perioden ſeiner Epik abgrenzen. Die beiden erſten Perioden hat (nach Paul Heyſes Vorgang) ſchon Schütze richtig geſchieden: die erſte geht bis zu der Heimkehr nach Huſum (1848—1864) oder bis zum Tod der erſten Gattin (1865), die zweite bis zur Überſiedelung nach Hademarſchen (1880). „Ein härterer, energiſcherer Zug macht ſich von nun an mehr und mehr bei ihm geltend," ſagt der Biograph zur Charakteriſtik des Wendepunktes 1864—1865. „An die Stelle der weichen Umriſſe treten feſtere, und was er ehedem in wehmütiger Reſignation hatte verklingen laſſen, nimmt jetzt eine tragiſche Wendung." Aber der Übergang iſt ein allmählicher, und noch mehr gilt das von dem zur dritten Periode. Die Gruppe der „Chroniknovellen" („Aquis submersus" 1877, entſtanden 1875—1876; „Renate" 1878; „Eekenhof" 1880, „Zur Chronik von Grieshuus" 1884, „Ein

Feſt auf Haderslevhuus" 1886) führt in allmählicher Anſpannung von der Novelle zum Roman. Ganz wird dieſe Form von Storm allerdings nie erreicht; aber „Renate", „John Riew'" (1886), „Ein Bekenntnis" (1888), „Der Schimmelreiter" (1888) bedeuten ebenſoviel Stufen der Annäherung an die Romanform, und dieſe Dichtung, Storms letztes Werk, bedeutet jedenfalls die größte Nähe zu dieſer Gattung, die ſein Talent ihm überhaupt geſtattete.

Wir haben ſchon ausgeführt, wie durchaus Storms poetiſche Produktion in der Erinnerung wurzelt. Die begierig aufgenommenen Jugendeindrücke bilden für ſein ganzes Leben den Grundſtock und das beſtimmende Muſter ſeiner poetiſchen Erregungen. Alle Dichtungen Storms könnte man als „hiſtoriſche Lyrik" bezeichnen: der Verſuch, aus gewiſſen Überreſten oder Nachklängen einen verſchwundenen Zuſtand wieder aufzubauen, iſt den bezeichnendſten unter ſeinen Gedichten mit faſt all ſeinen Novellen gemein. Hieraus entſpringt folgerecht die Eigenart ſeiner Technik. Man hat einzelne ſeiner Erzählungen „Erinnerungsnovellen" genannt; im Grunde ſind ſie das alle. Die Erinnerung beſtimmt ſeine Kunſt ebenſo herriſch, wie der Traum die Otto Ludwigs. Dieſer verlangte vom Drama, es ſolle ſo „epitomieren", wie das Gedächtnis es thue. „Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schickſal; dann wird die Erinnerung eine dichteriſche Abſtraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitſpielte, aber nicht eingriff, weglaſſen; die Perſonen, die mit in den Handel ſelbſt verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt ſein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerkſamkeit wird auf die beiden Hauptperſonen, auf den ſich Erinnernden und ſeine damalige Geliebte, fallen." Das iſt faſt nichts als eine genaue Charakteriſtik zunächſt der „Erinnerungsnovellen" Storms, wie „Immenſee"; aber annähernd auch ſeiner übrigen Schöpfungen. Storm beginnt mit der Gegenwart, mit der jetzt eben auftauchenden Erinnerung, und ſchreitet von da zurück, doch ſo, daß (wieder nach Otto Ludwigs Beſchreibung) die Erinnerung „von den Zeitſpatien zwiſchen den einzelnen Scenen abſtrahiert; ſie geht ſtetig von Urſache zur Wirkung, ſeien ſie auch in der Zeit noch ſo weit auseinander, hier ſchließen ſie eine Kette; wie die einzelnen Scenen intereſſanter für die Erinnerung ſind, um ſo länger wird ſie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und ſie ausmalen . . ." Es iſt alſo keine Manier, ſondern

pſychologiſche Notwendigkeit in Storms Technik: nach dem Muſter wirklicher Erinnerungen modelt er erfundene.

Hieraus erklärt ſich noch mehr. So die Vorliebe für die Form der Ich-Novelle (zuerſt „Auf dem Staatshof“ 1858), in der die Technik des Rückerinnerns ganz direkt angewandt werden kann. So die Neigung, die Figuren nicht in breiter Deutlichkeit vorzuführen, ſondern auf beſonders ſprechenden Teilen der Erſcheinung zu verweilen, die ſich der Erinnerung am ſtärkſten einprägen, vor allem auch dem Auge:

> Des Menſchen Seele ruht für Storm im Auge. Er iſt unerſchöpflich an Beiwörtern und bildlichen Wendungen, die das Auge angehen. Seine Frauen und Mädchen haben ſchöne gläubige Augen, ruhig blickende von kindlicher Klarheit, ſchweſterliche, gefirnte, lichte Falkenaugen, große, erſchrockene Kinderaugen, oder ſchöne ſündhafte, verirrte, ruhe- und heimatloſe, große brennende, tote Augen. Augen mit dem blauen Strahl des Edelſteins begegnen und Augen, die, ſtill wie die Nacht, ein holdes Geheimnis ſind, Augen, die in entlegene Fernen oder in jähe Abgründe zu blicken ſcheinen, ſchwarze Augen, die einen See ausbrennen könnten, und Augen, von denen es heißt, ſie ſeien ein halbes Dutzend Jahre älter als das Mädchen ſelbſt.

Nach dem Auge kommt der Klang der Stimme zunächſt in die Erinnerung; dann die Hand, die zarte Frauenhand: Storm iſt vielleicht der erſte, der die ſpäter beſonders von den Nordländern (Jacobſen, Juhani Aho) und Romanen (Goncourt, Verlaine, d'Annunzio) kultivierte Pſychologie der Hand in die Erzählung eingeführt hat:

> Ich weiß es wohl, kein klagend Wort
> Wird über deine Lippen gehen;
> Doch, was ſo ſanft dein Mund verſchweigt,
> Muß deine blaſſe Hand geſtehen.
>
> Die Hand, an der mein Auge hängt,
> Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
> Und daß in ſchlummerloſer Nacht
> Sie lag auf einem kranken Herzen.

Auch das Haar, die Geſtalt, gern von einem weißen Kleid hervorgehoben, die ſchlanke Haltung prägen ſich dem Gedächtnis ein und werden daher, wie Schütze beobachtet hat, gern von Storm zur andeutenden Schilderung der Frauengeſtalten benutzt. Dieſe Manier grenzt ſchon an etwas anderes, was Storms Technik bezeichnet: die Vorliebe für ſymboliſche Handlungen und Gegenſtände:

das Schwimmen nach der Waſſerlilie (im „Immenſee“), das Wandgemälde (im „Waldwinkel“), der Brunnen („In St. Jürgen“). Man hat auch hier an die Romantik erinnert und an das fataliſtiſche Moment der Schickſalsdramen. Es iſt doch bei Storm etwas anders. Dieſes Schwimmen, dieſer Brunnen ſind nur die in der Erinnerung am hellſten beleuchteten Punkte der Handlung oder der Landſchaft, und deshalb erhalten ſie in dem Berichte, für den ſie das Ganze vertreten müſſen, eine ſymboliſche Bedeutung, gerade wie die Hand oder die Stimme der geliebten Frau; eine abſichtliche Poetiſierung durch das Symbol iſt nicht, oder doch nur ausnahmsweiſe, erſtrebt. Denn auch ſeine Naturſchilderungen erhalten ihre wunderbare Kraft und Anſchaulichkeit vor allem dadurch, daß die Phantaſie ſich tief in das Landſchaftsbild einfühlt, ſich damit vollſaugt, daß nun aber die Schilderung ſelbſt nicht alles wiedergiebt, ſondern nur eben die Punkte, die als weſentlich und charakteriſtiſch ſich dem Gedächtnis einprägen. — Eine letzte Folge dieſer Technik iſt endlich die von Erich Schmidt charakteriſierte Sparſamkeit des Dialogs. „Anfangs war auch die Äußerung der Stimmung durch laute Worte ungemein ſparſam. Ein hingehauchter Name „Eliſabeth“, oder beim Anblick eines bedeutſamen Ortes nur ein „Immenſee“, beim Zuſammentreffen nur die Anrede: „Wir haben uns lange nicht geſehen“ und die Gegenrede: „Lange nicht!“; ganz ähnlich beim Abſchied: „Du kommſt nie wieder!“ — „„Nie!““ — Auch ſpäter iſt Storm nie zu lebendigerem Redeaustauſch vorgeſchritten.

Sicherlich, hier liegt eine Schwäche dieſer Technik. „In dem ſcheinbar unendlichen, ewig wechſelnden Lande der Träume,“ ſagt der feinſte Pſycholog der neueren Litteratur, J. P. Jacobſen, „giebt es in der That nur beſtimmte, kurze, gebahnte Wege, auf die ſich der ganze Verkehr beſchränkt und von denen niemand weichen darf.“ Auf ihnen halten ſich die Figuren Storms. Wo bliebe da Raum oder Zeit zu vollem Ausleben im Geſpräch oder gar zu geiſtreichen Umblicken? Auch von den Geſprächen bleiben nur ſymboliſche Reſte bezeichnend in der Erinnerung, wie wir einen Kirchturm noch ſehen, wenn die ganze Stadt mit ihren mannigfaltigen Dächern, Kuppeln, Monumenten ſchon entſchwunden iſt.

Eine gewiſſe Eintönigkeit muß man daher bei Storms Novellen eingeſtehen. Etwas ſchwer iſt es doch, in der Erinnerung dieſe vielen blaſſen Mädchen mit den dunkeln Augen, dieſe ſtillen,

träumenden Musikanten und Gelehrten, diese einsamen alten Jungfern mit dem heimlich gehegten Veilchen am Herzen auseinanderzuhalten. Auch von der Gesamtproduktion Storms bleibt dem Leser fast nur ein musikalisches Erinnerungsbild, aus wenigen symbolischen Zügen zusammengesetzt. Wohl bewegen sich dazwischen auch herbere Gestalten wie Franziska Fedders (im „Waldwinkel") und die Tochter des Deichgrafen (im „Schimmelreiter"), auch harte Physiognomien wie „Der Herr Etatsrat" (1882); zahlreicher noch „Hoffmannsche Figuren", Originale, in denen das Groteske sich mit dem Beängstigenden mischt, wie in dem Amtschirurgen und den beiden Kuchenessern der alten Zeit („Zerstreute Kapitel" 1873), für deren Bild der Dichter selbst den seligen Kammergerichtsrat heraufbeschwört. Dennoch ist im ganzen die zarte, oft nur musikalisch anregende Umrißzeichnung der Gestalten durch die ganze Novellendichtung Storms vorherrschend geblieben. Selbst die Titel vermeiden so scharf abschneidende Silhouetten wie „Soll und Haben" oder „Die letzte Reckenburgerin", eine sociale Rangbezeichnung wie „Graf Petöfy". Statt dessen werden elegisch-stimmungsvolle Namen gesucht: „Immensee", „Ein grünes Blatt", „Von jenseits des Meeres", „Waldwinkel", „Ein stiller Musikant". Oder fremder und dialektischer Klang erweckt Stimmung: „Aquis submersus", „Pole Poppenspäler", „Bötjer Basch". „Auf der Universität" klingt zu bestimmt; es wird umgetauft: „Leonore"; „Eine stille Geschichte" sagt zu viel, es muß dann heißen: „John Riew'". Im Innern wird ebenso die Begrenzung durch Kapitel oder scharfe Abschnitte anderer Art vermieden: weich fließt eine Erinnerung in die andere über.

Von der ersten Periode („Immensee" 1852 — noch immer Storms verbreitetstes Werk; „Ein grünes Blatt" 1855), die jede eigentliche Handlung fast absichtlich vermeidet, hebt sich Storm zu der Höhe der zweiten, der wir seine Meisterwerke „Psyche" (1877), „Aquis submersus" (1877), „Renate" (1878) verdanken. Die Chroniknovellen hat wohl die Freundschaft mit Gottfried Keller (seit März 1877) angeregt; für Storms Eigenart war die seitdem oft gemißbrauchte Form wie geschaffen. Langsam sinkt er dann in der dritten Periode („Der Herr Etatsrat" 1882, „John Riew'" 1886). Er wird der musikalischen Wirkung müde; er findet nicht mehr die Kraft gewaltiger Tragik. Dafür strebt er der Konzentration des Romans zu — wie der gealterte Keller. So kommt

er zu dem „Schimmelreiter“ (1888). Aber hier reicht die Technik nicht aus. Der Hörer muß ſich eine endloſe Geſchichte von einer Figur, dem Schulmeiſter, aber völlig in Storms Art, erzählen laſſen; endloſe Reden, ganz gegen ſeine Manier, werden gewechſelt; ein unmotiviert grauſames Ende knickt die Entwickelung ab. So haben wir auch an Storm ein merkwürdiges Beiſpiel, wie ein Talent ſo zu ſagen über ſeine Fähigkeit herausreift: der in der Stimmungsnovelle Meiſter war, wird allmählich zum Entwickelungsroman gedrängt, um dort zu ſcheitern.

Eine innere Verwandtſchaft zog Storm zu einem Dichter, den doch ſeine eifrige Fürſprache nicht vor ungerechtem Vergeſſen ſchützen konnte: Solitaire (eigentlich Woldemar Nürnberger aus Sorau, 1818—1869). In ſeinem „Hausbuch“ wies Storm auf Solitaires „Bilder der Nacht“ (1852): „Es dürfte unter den deutſchen Dichtern kaum einen zweiten geben, in welchem das fauſtiſche Element mit ſo ergreifender Innerlichkeit und in ſo lebensvollen, farbenſatten, wenn auch von düſterer Glut beſtrahlten Gebilden zur Erſcheinung gekommen wäre.“ Das macht: was bei ſo vielen Fauſtdichtern mühſames Nachempfinden war, kam dem tiefunglücklichen Solitaire aus tiefſter Seele. Wohl gab er die furchtbaren „Phantasmagorien“, die er „Zwiſchen Himmel und Erde. Vom Krankenbett“ überſchrieb, nur als Phantaſiegebilde aus; aber die erſchütternden „Reflexe der Schwermut“, die Storm kurz vor Solitaires Tod handſchriftlich empfing, zeugen für ſeinen eigenen Anteil an dieſen verzweifeltſten Aufſchreien, die ſich je einer Menſchenbruſt entrungen:

Zu leicht hab' ich dies Leben mir gedacht!
Ein Menſchenglück verdirbt in einer Nacht!
Was ſag' ich: Nacht! In einer einzigen Stunde
Geht auch das leuchtendſte Geſtirn zu Grunde.
Und aller deiner ſtolzen Wünſche Heer
Zerſtäubt in nichts als wie der Sand am Meer!
Und was da bleibt? Es iſt nur eins, das bleibt:
Die Feder, die den Jammer niederſchreibt!

Sicherlich, Nürnberger war kein großer Dichter; er beherrſcht die Form nicht wie Lenau; aber an Intenſität der Empfindung weicht er keinem, und nicht umſonſt iſt „elektriſch“ ein Lieblingswort dieſes gleichſam mit Gewitterluft geladenen, düſtere Funken ſprühenden Gehirns. „Tiefſtes Erleben“ iſt auch für ihn das Weſentlichſte, und zu einer Zeit, in der die Münchener Dichter-

ſchule die Natur allzu ſchmeichelnd in eine freundlich lächelnde Matrone umdichtete, klagt er den „furchtbaren Hohn“ der erbarmungsloſen Natur an. Dies Lied von der Grauſamkeit der Natur iſt uns jetzt durch Turgenjew und Maupaſſant und Huysmans und Strindberg faſt trivial geworden; in jener Zeit konventioneller Naturſchwärmerei gehörte eine furchtbare Kraft des Erlebens dazu, ſolche Töne anzuſchlagen.

Aber auch in Solitaires Novellen mußte manches Storm feſſeln, den die ſtarke Eigenart und der tiefe Ernſt des Erlebniſſes in der Lyrik anzog. E. Th. A. Hoffmann, der Schutzpatron der Stormſchen Sonderlinge, hat auf die ſchaurigen Fratzen in Solitaires Novellen („Dunkler Wald und gelbe Düne“ 1856, „Das braune Buch“ 1858, „Erzählungen bei Mondenſchein“ 1865) noch viel ſtärker eingewirkt. Dennoch iſt Solitaire keineswegs ein Nachahmer. Er ſieht wirklich dieſe „Notturni“, dieſe Phantasmagorien. Grauſige Traumbilder ſind es, in grellen Farbeneffekten; grelle Beleuchtungswirkungen von faſt moderner Art: „Dem Kamin zunächſt ſtand ein großer, viereckiger Tiſch, darauf lag ein Haufen blanker Silbermünzen, daneben ein Stilet, an dem, wie ich im Leuchten der Blitze, in der Fackel ungewiſſem Flackerlichte zu erkennen glaubte, Blut klebte.“ Wie ſich bei Storm das Erinnerungsbild allmählich immer deutlicher herausarbeitet, ſo bei Solitaire das Nachtſtück. Das Auge muß ſich erſt gewöhnen: „Ihre Arme hingen rückwärts nach dem Boden. Sie ſchien tot zu ſein; ſie war es.“ Wie dieſer nervöſe Realismus ganz modern iſt, ſo auch gewiſſe krankhafte Epitheta: „dieſe bleichen Tempelruinen“; „ſchwarz und unbeweglich liegt ſein ungeſtalter Schatten als ein wüſter Schrecken auf dem Boden“; „dieſe welken Lippen, fein ineinandergepreßt, als wie ſich ſchweſterlich beſchützend in ihrer Schönheit“. Wilde Situationen, in denen eine zerriſſene Seele das Hohngelächter der entfeſſelten Natur hört, ſind ſeine Lieblingsſtücke. — So ſteht Solitaire als ein wunderbares Gemiſch veralteter und verfrühter Kunſt da; ein gut Stück Schauerromantik und die hyſteriſche Einfühlungsſucht der Neueſten, der Stil Hoffmanns und eine individualiſierende Landſchaftszeichnung, die „den deutſchen Föhrenwald, die Meeresküſte mit den gelben Dünen und ſchroffen Klippen“ mit damals unerhörter Anſchaulichkeit hinmalt — all das ſind Elemente ſeiner Dichtung. Er hat der politiſch-hiſtoriſchen Richtung mit ſeinem Büchlein „1848. Reflexionen über Revolutionen“ einen

Tribut dargebracht, und er hat als einer der ersten nach Goethe das jetzt so berühmte Wort „Übermensch" gebraucht. Deutschland hätte manch weniger interessanten Mann vergessen können.

Stärker als Solitaire und selbst als Storm tragen zwei jüngere Sprossen der politisch-historischen Dichtung den Charakter dieser Schule: Wilhelm Heinrich Riehl und Conrad Ferdinand Meyer.

Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897), der Sohn des Schloßverwalters zu Biberich (geb. 6. Mai), ist der rechte rheinische Erzähler. Wie unser alter Heinrich von Veldeke und der prächtige Johann Peter Hebel hat er Freude am Erzählen um des Erzählens willen; daher die breite, behagliche Beschreibung, der etwas altfränkisch schalkhafte Humor, der leichte Stil. Aber wie beide ist er immer zugleich Erzieher.

Von strebsamen, ja bis zum Verhängnis strebsamen Verwandten und von mancherlei Originalen umgeben, wuchs der Knabe auf dem Lande auf und kam in eine stille Verachtung der Städter hinein, die er nie ganz überwunden hat. Aus der Theologie ging er zum Geschichtsstudium über und wurde nach Jakob Grimm und vor Gustav Freytag der eigentliche Begründer der deutschen Kulturgeschichte und fast der Kulturgeschichte überhaupt. So entstand die wichtige, durchweg anregende Reihe kulturhistorischer Schriften: die „Naturgeschichte des Volkes" (1851—69), die „Deutsche Arbeit" (1861), die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten" (1859). Streng wissenschaftliche Arbeiten waren es nicht, und der junge Treitschke mochte dem jungen Riehl, der ihm als konservativer Romantiker und großdeutscher Preußenfeind antipathisch war, spöttisch vorwerfen, die historische Intuition ersetze ihm die geschichtlichen Kenntnisse. Einen gewissen Bodensatz von Dilettantismus hat Riehl als Gelehrter wie als Schriftsteller nie überwunden, und man darf auf ihn anwenden, was er von einem komponierenden Kapellmeister sagt: „Jene süße Qual des Suchens und Ringens, wie sie uns aus Beethovens Bleistiftskizzen und Konzepten so aufregend wie anregend entgegentritt, war ihm fremd. Er war zu fertig, darum fehlte ihm die Vollendung, die nur jener findet, der nicht fertig wird." Auch in seinen Ansichten war er zu früh fertig; und die eifrige journalistische Thätigkeit, die er bis zu seiner Berufung nach München (1854) entfalten mußte, war weder einer ruhigen Schulung des Gelehrten, noch einer stetigen Evolution des Politikers günstig. Im

Grunde blieb der Mann, der als Universitätslehrer und Schriftsteller lange Zeit in Mittel- und Süddeutschland fast so stark gewirkt hat, wie sein Antipode Treitschke im Norden und den dahin gravitierenden Teilen des Südens, lebenslänglich ein Romantiker, der gegen den starren „Staat" für das lebendige „Volk" focht und die Bureaukratie mit übertriebenem Haß verfolgte. Durch seinen Spott auf die Städter zog er sich von Treitschke die gerechte Zurechtweisung zu, es handle sich darum, welche poetische Thaten ein Volk vollbracht habe, „und hier läßt sich billigerweise nicht leugnen, daß in der Prosa der deutschen Städte eine reinere, tiefere Poesie gedeiht als in dem Stillleben der bayerischen Bauern". Gegen Ende seines Lebens vollzog der persönlich milde und friedliebende Mann eine gewisse Versöhnung der Gegensätze: er ließ (in den liebenswürdigen „Religiösen Studien eines Weltkindes" 1894) die Modernität mit der Tradition, die Aufklärung mit der Romantik, das städtische Wesen mit dem ländlichen einen leidlichen Frieden schließen; aber im Grunde ist er doch unter all den Historisch-Politischen der einzige überzeugte Verehrer des Alten gewesen.

Zwischen Riehls gelehrten Arbeiten und den novellistischen stehen die „Musikalischen Charakterköpfe" (1853—1877) mitten inne, sein Lieblingsbuch und stilistisch das am sorgfältigsten ausgearbeitete Werk. Wie Freytags „Bilder" sind auch diese trefflichen Charakteristiken aus dem vielgescholtenen Feuilleton erwachsen. Nirgends verleugnen sie die pädagogische Tendenz des gemäßigt konservativen Journalisten: für die alte Kunst gegen die neue, für Bach insbesondere gegen Wagner, für eine „Hausmusik" alten Stils gegen das Klavier.

Tendenziös ist auch seine Dichtung, von dem seltsamen, in Technik und Stil noch gut „jungdeutschen" Roman „die Geschichte vom Eisele und Beisele" (1848) angefangen. Er sucht nach der Volksseele, nach der echten Eigenheit des deutschen Volkes; aber nicht als Forscher, sondern als Pädagog, der diese bedrängte Seele wieder auf die richtige Bahn leiten will. Aus diesem Drang heraus entstehen in fast regelmäßigem Wechsel mit den wissenschaftlichen Werken seine Novellen („Kulturgeschichtliche Novellen" 1856, „Geschichten aus alter Zeit" 1863—1865, „Aus der Ecke" 1875, „Am Feierabend" 1880, „Lebensrätsel" 1888) und zu ihrer Ergänzung biographische Schriften von gleichem Reiz des Vortrags („Kulturgeschichtliche Charakterköpfe" 1891, „Religiöse Studien eines Welt-

kindes“ 1894). Der Hintergrund bleibt immer die Hauptsache: der eigentümliche Zustand der Volksseele in einem bestimmten Moment soll durch reichliches Ausmalen aller Verhältnisse anschaulich und verständlich gemacht werden. Auf diese Weise erhalten auch Riehls Novellen etwas von dem experimentellen Charakter, der gerade den bedeutendsten Leistungen jener Zeit eigen ist. Er fragt sich etwa, wie das Nebeneinander von christlicher Frömmigkeit und wilder Grausamkeit in altdeutschen Zeiten zu erklären sei — und er verdeutlicht es sich an der Geschichte von König Karl und Markolf. Oder er wirft die Frage auf, wie die Nachahmung französischer Zierlichkeit an einem kleinen deutschen Hof sich ausnahm — und es entsteht „Ovid bei Hofe“. „Auf dem Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit“ spielen sich frei erfundene Geschichten ab. Frei erfunden — aber doch immer, selbst ohne Wollen des Autors, geleitet von einer erzieherischen Absicht. Diese verrät sich besonders deutlich auch in der hervorstechendsten Eigenheit seiner Technik: seiner Leidenschaft für den Chiasmus. Fortwährend tanzen im Menuettschritt die Begriffe übers Kreuz. So heißt es etwa in Riehls köstlichster Novelle, „Vergelts Gott“: „Hans war ein natürlicher und Veit ein künstlicher Krüppel, Veit dagegen ein natürlicher und Hans ein künstlicher Augsburger.“ Aber der Chiasmus ist für Riehl mehr als eine schmückende Figur; er wird für ihn, wie für seinen Schüler Hans Hoffmann, das ordnende Prinzip der Fabel. In der besonders gerühmten Novelle „Der stumme Ratsherr“ wird dreimal betont, daß Meister Richwin den Hund zu erziehen glaubte, während dieser ihn erzog. Ebenso beruht die Handlung in „Jörg Muckenhuber“ darauf, daß „die Eine ihre Schuld nicht bekennen wollte, und man hätte sie doch so gern verurteilt, den Andern hätte man so gern laufen lassen, aber selbst auf der Folter gab er seine Unschuld nicht zu“. Diese Vorliebe für eine bestimmte Kunstform liegt in Riehls ganzer Art begründet. In seiner psychologischen Eigenart: er ist Eklektiker, ein Freund kunstreicher Mischungen und Ausgleichungen. Und in seiner Weltanschauung: er glaubte noch an feste dauernde Ordnungen im Menschenleben, unverrückbare Standesunterschiede, unveränderliche sociale Typen; Verfehlung entsteht für ihn fast immer dadurch, daß zwei Typen ihre festen Attribute tauschen. Der lebenskräftige Jüngling begehrt den Tod, die alte schwache Frau wehrt sich wild dagegen. Die Fürstin will Komödie spielen, der Musiker Gedanken

ausdrücken, der Krieger ist auf seine weibische Schönheit stolz. Und dann kommt am Ende der Erzähler als Pädagog, tauscht übers Kreuz — und alles ist wieder gut.

Die Psychologie ist also, soweit sie den Einzelnen angeht, nicht eben tief; sie bleibt im Rahmen der alten psychologischen Typen, mit denen sich die glänzendste und reichste Romanlitteratur aller Zeiten, die englische und französische des 18. Jahrhunderts, behalf. Das Hauptgewicht liegt in dem, was ich die „Psychologie der Verhältnisse" nennen will, und was Goldsmith, Fielding und Smollet so meisterlich beherrschen, daß ihr Erbe Dickens sie nirgends erreicht hat: in der Kraft dauernder Einrichtungen, die sich früher oder später gegen alles Anstürmen der Persönlichkeiten mächtig zeigen, in der Regelmäßigkeit, mit der bestimmte Wirkungen bestimmte Gegenwirkungen hervorrufen. Diese dauernden Einrichtungen, das ganze geistige Klima der wechselnden Zeiten und Örtlichkeiten, malt Riehl meisterhaft, und nur selten verrät sich der „General-Konservator der Altertümer" — ein Amt, das der Münchener Professor der Kulturgeschichte erst 1885 erhielt — in einem liebenswürdig-überflüssigen Anbringen von Kuriositäten. Die feierliche Requisiten-Romantik Storms aber lag ihm so fern wie die pedantische von Ebers. Es ist mehr ein behagliches Ausruhen; er streckt und dehnt sich in einem bequemen alten Sessel, wie Mörike es sich in der Reisekutsche Mozarts bequem macht. Modern ist diese Behaglichkeit freilich gar nicht; und ich leugne nicht, daß zuweilen eine gewisse anmutig-altmodische Langweiligkeit selbst in seinen besten Büchern (den „Kulturhistorischen Novellen" und den „Geschichten aus alter Zeit") herrscht. Gesunde Lektüre im besten Sinne hat aber nicht leicht ein deutscher Autor in so reichem Maße seinem Volk gegeben wie Riehl — Reuter etwa ausgenommen. Und als er (16. November 1897) 74 jährig starb, empfand man es weithin, als sei ein freundlicher Wohlthäter, ich möchte sagen ein überall beliebter, freundlich erzählender und liebenswürdig belehrender älterer Verwandter gestorben.

Als die späteste, aber auch die reifste Frucht der historisch-politischen Schule trat die Dichtung Conrad Ferdinand Meyers (1825—1898) ans Licht. Mit Riehl und Scheffel fast gleichaltrig, hat der zweite große Züricher doch erst gleichzeitig mit dem um ein halbes Menschenalter jüngeren Anzengruber die litterarische Bühne betreten. Dafür kam seinen Werken alles zu gut, was von 1850

bis 1870 diejenigen deutſchen Dichter, die noch lernen konnten und wollten, gelernt hatten: die Verfeinerung der Technik, die Mäßigung der Tendenz, vor allem die Vertiefung der Pſychologie. Der kleine, ſehr ſtarke Mann mit dem unheimlich großen ſchweren Kopf, mit den hochaufgebauſchten Haaren und der goldenen Brille über den kleinen Augen ſieht neben dem langen Freytag, dem behaglichen Riehl und dem beweglichen Scheffel faſt unnatürlich aus; ſeine Erſcheinung macht neben dieſen anſpruchsloſen Exterieurs beinahe den Eindruck eines Kunſtproduktes. Das Geſicht ſcheint vom Lebensgenuß, die Stirn vom Grübeln aufgetrieben; die hochgeſträubten Haare ſtehen nicht in feſten Garben, wie die Ibſens, ſondern ſcheinen wie eine Kammwelle im Sturm zu wehen. Eine raffinierte Kultur verleugnet ſich nicht in dieſer Erſcheinung; aber das vornehm-ruhige Lächeln deutet auf einen Geiſt, der der gefährlichen Elemente Herr geworden iſt.

Der Sohn des alten, vornehmen, reichen und maleriſchen Zürich war ein würdiger Vertreter ſeiner Vaterſtadt. Gottfried Keller, der andere große Züricher, hat immer etwas Kleinbürgerliches, faſt etwas Bäuriſches behalten; C. F. Meyer vertritt in ſeiner litterariſchen Erſcheinung das ſtädtiſche Patriziat ſo rein wie kaum ein zweiter Autor. Reicher, ſaftiger, urſprünglicher floß dem Sohn des armen Drechslers die dichteriſche Ader; in künſtleriſcher Durchbildung blieb ihm der Nachkomme einer alten, in befeſtigtem Wohlſtande dahinlebenden Familie überlegen. Sie liebten ſich nicht ſehr, weder als Menſchen noch als Künſtler; aber ſie waren in beiderlei Hinſicht zu bedeutend, um ſich nicht mit Hochachtung zu betrachten. Und, was merkwürdig genug iſt, der ſtrengere Künſtler hat auf das größere Genie Einfluß geübt, während ſich das Umgekehrte nicht beobachten läßt. Kellers letzte und beſte Balladen, wie „der Narr des Herrn von Zimmern“ und „der Has von Überlingen“ ſtehen unter der Wirkung von Meyers Balladen. Dieſer aber iſt allzeit ſtreng und gerade den Weg geſchritten, den ſeine Natur ihm vorſchrieb.

Es war eine mehr als epikureiſche Natur; voller, erſchöpfender Lebensgenuß war ihr Bedürfnis. Die ganze Fülle der reichen Welt genügte kaum dem ſtürmiſchen Bedürfnis dieſer nach Freuden gierigen Seele:

Genug iſt nicht genug! Geprieſen werde
Der Herbſt! Kein Baum, der ſeiner Frucht entbehrte,
Tief beugt ſich mancher allzu reich beſchwerte,
Der Apfel fällt mit dumpfem Laut zur Erde.

Genug iſt nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeiſt am Borne des Genuſſes,
Das Herz, auch es bedarf des Überfluſſes,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!

So hat er die erſte Hälfte ſeines Lebens im Überfluß der Genüſſe dahingebracht, ſchwelgend im Mit- und Nachgenuß aller Schönheiten, ein durſtiger, aber ſchweigſamer Zecher an vollbeſetzter Tafel. Bis der Herbſt kam, und ein leichter äußerer Anſtoß, die Aufforderung eines Verlegers, plötzlich die reifen Äpfel zur Erde rollen ließ. Er wußte es ſelbſt nicht, wie in der künſtleriſchen Feinheit ſeiner Lebensfreude, die doch zuletzt zu trüber Unbehaglichkeit umgeſchlagen war, der Dichter in dem Leſer, der Pſycholog in dem umherfahrenden Epikureer gereift war. Zögernd traten die erſten Gedichte (1864) an das Tageslicht. Dann kam das große Gewitter des Krieges von 1870. Bis dahin hatte C. F. Meyer wähleriſch aus romaniſcher und germaniſcher Kultur, was ihm gefiel, ſich angeeignet. Jetzt in der großen Spannung dieſer Entſcheidungstage ſchritt er für immer und mit vollem Herzen in die Reihe der deutſchen Kämpfer. „Huttens letzte Tage“ (1871) war die dichteriſche Verklärung des fahrenden Ritters, den über alle inneren Widerſprüche hinweg die ſtarke Parteinahme für eine große nationale Sache zum Helden erhebt. Es war ſeine Reinigung von müßig-egoiſtiſcher Beſchaulichkeit. Und raſch folgten nun dem lieblichen Idyll „Engelberg“ (1872) die glänzenden Gaben ſeiner Erzählerkunſt: „Jürg Jenatſch“ (1876), „Der Heilige“ (1880), „Novellen“ (1883: „Das Amulet“, „Der Schuß von der Kanzel“, „Plautus im Nonnenkloſter“, „Guſtav Adolfs Page“); „Das Leiden eines Knaben“ (1883), „Die Hochzeit des Mönchs“ (1884), „Die Richterin“ (1885), „Die Verſuchung des Pescara“ (1887), „Angela Borgia“ (1890); dazwiſchen (von 1882 an) die Sammlungen ſeiner Gedichte.

Eine Künſtlernatur war er von Geburt an. So begierig ſeine Seele danach ſtrebte, von dem „goldenen Überfluß der Welt“ zu trinken, ſo gebieteriſch forderte ſein Künſtlerherz harmoniſche Anordnung des Genuſſes. Reiche Fülle künſtleriſch geordnet — das ward ſein Kunſtideal. „Seine Fabel lag in ausgeſchütteter Fülle vor ihm“, ſagt er von Dante, den er zum Erzähler der „Hochzeit des Mönchs“ machen durfte, — „aber ſein ſtrenger Geiſt wählte und vereinfachte.“ Das alles gilt auch von ihm. In einer Zeit,

in der aus der Wiſſenſchaft her das für die Kunſt verderbliche Prinzip der „Vollſtändigkeit“ Begabungen von ſolcher Stärke wie Zola aus Künſtlern zuweilen in pedantiſche Regiſtratoren verwandelte, hielt er an der künſtleriſchen Notwendigkeit des Wählens und Vereinfachens feſt. Wo ſelbſt ein Keller zuweilen allzu behaglich die ganze Waſſermaſſe ausſchüttete, da ließ er weislich in jeder Schale des Brunnens einen Teil des Vorrats zurück.

So wählte er überall mit ſicherer Hand den *Moment*. Nicht, wie Goethe und Schiller, *den* Moment, der eine typiſche Erſcheinung in größter Reinheit zeigt — ſondern den, der möglichſt viel Wirklichkeit auf einmal enthält. Nicht der „ſymboliſche Fall“ der Klaſſiker iſt für ihn der fruchtbare, ſondern der, der am reichſten iſt an Keimen und Möglichkeiten. Deshalb wählt er den hiſtoriſchen Moment reichbewegter Epochen; deshalb den pſychologiſchen einer großen Verſuchung.

Reichbewegte Epochen ziehen ihn vor allem an: die Zeit, in der das deutſche Kaiſertum entſtand, unter Karl dem Großen, und die, da es zu Grunde ging, im dreißigjährigen Kriege; die Renaiſſance, die Reformation, die Zeit des „Roi Soleil“. Gewiß hat er ſeine Freude auch an der äußeren Buntheit dieſer Zeiten, und zuweilen, beſonders im „Pescara“, hat er dieſer Koſtümfreudigkeit und Möbelluſt in zu hohem Grade nachgegeben. Aber das war doch immer nur die Hülle. Was ihn eigentlich anzog, war die *innere* Buntheit, der Reichtum der hiſtoriſchen Möglichkeiten an einem ſolchen Wendepunkt. Verſuchungen ganzer Völker ſehen wir hier vor Augen: wohin werden die Parteien Deutſchlands oder Italiens im ſechzehnten Jahrhundert die Nationen treiben? Gern ſchildert der Dichter Gewitter mit ihren blitzartigen Beleuchtungen, auf die wieder tiefes Dunkel folgt; ſolche Erntegewitter ſind auch jene aufgeregten Epochen, in denen von *einem* Blitzſchlag der ganze Erfolg einer langen Erntearbeit abhängt. In dieſer grellen Beleuchtung ſehen wir im „Jenatſch“, im „Heiligen“, in der „Richterin“, im „Pescara“ die ringenden Mächte, Hell und Dunkel, die Geſtalten, die Dinge.

Solche Gewitterſtimmung *in* der Menſchenſeele — das iſt der Triumph ſeiner pſychologiſchen Kunſt. „Die Verſuchung des Pescara“ heißt eins ſeiner Bücher — keins von den allerbeſten, aber ein ſehr bezeichnendes. Verſuchungen ſchildert im Grunde jede Erzählung Meyers — Verſuchungen, denen in ſeinen älteren

Werken die Helden unterliegen, während sie sie später überwinden. Starke Naturen sind all seine Helden. Allen ist die Seele übervoll von aufgehäuften Kräften, Begierden, Regungen. Sollen sie die wilden Kräfte ihrer Brust loslassen wie verderbendrohende Dämonen? sollen sie sie bändigen? Ein Augenblick entscheidet es: der der Versuchung.

Da ist ein Mann voll großer Anlagen, Jürg Jenatsch, ein reformierter Pastor, begeistert für die Sache seiner Kirche und seines Vaterlandes; wird die große Versuchung nicht alles Unkraut aufschießen lassen, das im Dunkel der Seele zwischen den Garben wuchs: Ehrgeiz, Herrschsucht, Selbstsucht? Mannigfaltige Keime birgt die Seele jenes merkwürdigen Sohnes einer Türkin und eines Engländers: Thomas a Becket ist eine Natur von größter Heftigkeit des Begehrens, aber diesem Begehren ist keine bestimmte Richtung eingeboren. Wie der Dichter selbst, giebt er sich erst ganz dem Lebensgenuß hin, schwelgt in Pracht und Herrlichkeit. Seinen König warnt er selbst, ihn nicht in die Hand eines Größeren zu geben. Heinrich II. thut es doch. Und nun ändert diese große Prüfung den Hofmann von Grund aus: leidenschaftlich stürzt er sich nun in die Wollust der Askese, lebt ihre Süße so unersättlich durch wie einst die Freuden der Welt, und versagt sich auch den Stachel nicht, den alten Freund und Wohlthäter selbst, den König, zu peinigen. So steht er vor uns, der Heilige, ein Rätsel noch immer, aber in greifbarster Realität, sicherster Existenz. Und welche psychologische Meisterschaft entwickelt der Dichter hier in Einzelscenen wie jener, wo der fein durchgebildete Kirchenfürst trotz aller Abtötung nervös zurückzuckt vor dem ordinären, grobsinnlichen Mund, den der König ihm zum Versöhnungskuß entgegenstreckt!

Aber wie die Überkraft, so ist auch die Schwäche den Verführungen ausgesetzt. Ein geistig unselbständiger, unbegabter Junge schreibt ein gefährliches Wort zu einer Zeichnung — die Unüberlegtheit eines Schulfreundes hat es ihm eingegeben. Die Unklugheit seiner Geliebten vollstreckt das Todesurteil, das der nachtragende Haß seiner Lehrer vorbereitet hat: sie kann im wichtigsten Moment der Versuchung nicht widerstehen, eine pompöse Phrase auszusprechen, die ihm die Möglichkeit des Weiterlebens verschließt. Als Märtyrer der Dummheit stirbt der arme Sohn des Marschalls von Boufflers in Meyers Meisternovelle, der Tragödie der Dummheit („Das Leiden eines Knaben"). Und dennoch — neue Paradoxie! — stirbt er

(wie der arme, landflüchtige Ulrich von Hutten) als Heros; ſein zartes Ehrgefühl, ſein Heldentod beſchämt all die glänzenden Hofleute von Ludwigs XIV. Tafel, die der kluge Leibarzt Fagon ſo ſcharf charakteriſiert.

Hier allein iſt C. F. Meyer auf modernen Wegen gewandelt. Die Tragik der Unbedeutenden, der Armen im Geiſte iſt ein Lieblingsthema neuerer Autoren auf der weiten Linie von Flaubert bis zu Bret Harte, von Doſtojewski bis zu dem Holländer Maartens. Sie zu betonen, entſpricht der demokratiſchen Tendenz unſerer Zeit, die ſelbſt in der poetiſchen Stoffwahl die überragenden Gipfel gern vermeidet. Meyer war ſonſt unmodern, antimodern; er ſtänd der Kunſtlehre und Übung unſerer Klaſſiker näher als ſeine Zeitgenoſſen Freytag, Riehl, Scheffel. Wohl malt er das Milieu gern ausführlich; aber weder die antiquariſche Freude jener Meiſter noch das pſychologiſche Intereſſe der Neuſten beſtimmte ihn dabei; ihn zwang die Luſt am Beſchauen zu breiter Sachſchilderung. Sein oft gar zu ſorgfältiges Feilen an Satz und Wort, ſein rundes Abſchließen mit einem nachtönenden Accord, ſeine Stoffwahl ſogar — das lag alles von modernen Gewohnheiten weit ab. Seine Epik meidet die Gegenwart, die ihm noch nicht genügend durchgearbeitet, noch nicht ausreichend künſtleriſch verarbeitet ſcheinen mochte. Er war ein Sammler, der merkwürdige Ereigniſſe, intereſſante Momente, prächtige Erſcheinungen in künſtleriſch dauernde Form bannte — mehr um ſich ſelbſt ſo recht ihres geiſtigen Beſitzes zu erfreuen als um der Zuhörer willen. Erzählen war ihm eine Form der Aneignung, des Genuſſes; jegliche Tendenz lag ihm fern.

Faſt ganz dasſelbe gilt von ſeinen Gedichten, die man über den Romanen und Novellen zu oft vergißt. Ganz fehlt es hier freilich nicht an Tendenz: der deutſche Proteſtant ſpricht in den Gedichten auf Luther, auf die päpſtlichen Schweizer ſein Bekenntnis, und auch Balladen wie die „Spaniſchen Brüder“, „die Füße im Feuer“, „Miltons Rache“, „der Daxelhofen“ verleugnen ihn nicht. Aber nicht hier liegt die Hauptbedeutung der Sammlung, ſondern in den Gedichten, die ſeinen Novellen innig verwandt ſind. Zwei Gruppen heben ſich da heraus; ſymboliſche Selbſtbekenntniſſe, und Balladen von eigentümlicher Haltung. Conrad Ferdinand Meyer war keine Beichternatur; autobiographiſche Geſtändniſſe abzulegen, wie Gottfried Keller in ſeinem unvergleichlichen „Grünen Heinrich“, wäre ihm unmöglich geweſen. Aber die Wolluſt, den eigenen Schmerz

dichteriſch verklärt noch einmal durchzuleben, in edler Form ihn zu verewigen, konnte dieſer Virtuos des künſtleriſchen Genuſſes ſich nicht verſagen. Zarte, ſtille Momentbilder wie „Eingelegte Ruder“, „Der Blutstropfen“ erzählen ein Stück Lebensgeſchichte, über das Perſönlich-Anekdotiſche herausgehoben zu ſymboliſcher Bedeutung. Und ebenſo heben Balladen wie „Die gezeichnete Stirne“ oder „Das Auge des Blinden“ ein Stückchen Weltgeſchichte in die helle Beleuchtung ewiger Erſcheinungen. König Enzios Kerkergenoſſin erlebt an ſich den verführeriſchen Zauber, den ein hoher Märtyrer auf ein edles Frauenherz ausübt, ein Thema, das „Die Ketzerin“ variiert; und der blinde Bettler, der an dem vergifteten Don Juan d'Auſtria noch immer die zerſtörte Jugendſchönheit bewundert, malt ſymboliſch den ewigen Glanz, der in den Augen der armen Nachwelt die glänzenden Figuren der Vorzeit umkleidet. In eine Zeit, in der die deutſche Ballade, von Uhland zu Schwab, von Schwab zu Simrock, von Simrock zu Martin Greif und Felix Dahn herabſinkend, oft nur leere Bänkelſängerei geworden war, trug dieſer große Künſtler wieder die Erkenntnis, daß die Ballade mehr ſein müſſe, als eine verſifizierte Anekdote, daß nur die Intenſität des dichteriſchen Miterlebens ſie zum Kunſtwerk forme. So iſt er zum Regenerator der deutſchen Ballade geworden, neben Fontane, der ſie an dem Quickborn der altengliſchen Volksballade verjüngte. Wie die Kunſtepik neben der Volksepik, ſtehen Beider Balladen nebeneinander. Fontanes Lieder ſind kräftiger, wirkſamer; aber als Zeugniſſe einer merkwürdigen Individualität, wie ſie dieſer nur in Proſa vollſaftig abzulegen verſtand, ſtehen die des Schweizers wohl höher.

Populär wird Conrad Ferdinand Meyer nie werden. Er war ein eigenwilliger Ariſtokrat in der exkluſiven Stoffwahl wie in der überfeinen Formgebung. „Brokat“ nannte Gottfried Keller die Arbeiten ſeines Nebenbuhlers; aber im Brokatkleid kommt man nicht ſo weit im Land herum wie im grauen Jagdrock. Dem Dichter hat die Volkstümlichkeit, die ſo ganz ausblieb, ſchwerlich je ein Ziel der Sehnſucht gebildet. Wie er, faſt ohne es zu wiſſen, in die Litteratur kam, ſo hat er weiter gedichtet aus der Notwendigkeit ſeiner Natur heraus. Sich ſelbſt treu, hat er der Verſuchung widerſtanden, dem Geſchmack der Zeit zu ſchmeicheln. Vieles wird vorübergehen, was dieſer Zeit gefällt; die reine Kunſt des vornehmen Künſtlers wird beſtehen wie die Kunſtwerke Benvenuto Cellinis, der ein leidenſchaftlicher Lebensfreund und ein unermüdlicher Meiſter

der vollendenden Arbeit war, wie der Dichter des „Heiligen“ und des „Leidens eines Knaben“.

Daß Meyer so spät auftrat, gereichte auch seinem Ruhm zum Heil. Nicht gleich zwar, aber rascher doch als viele Zeitgenossen gelangte er zu würdiger Anerkennung. Jene Zeit, in die sein natürliches Produktionsalter fiel, war ein gar zu schlechter Richter. Starke Talente überhörte man, mittelmäßige Kunst stand in hohem Ansehen. Lehrhafter Inhalt in künstlicher Form — das war der philiströsen Kritik jener Tage, mehr noch dem Publikum das Ideal. Wer ein Kunstwerk kaufte, wollte soliden Nutzen davon haben. „Das Nützlichkeitsprinzip“, versicherte in jenen Jahren (1845) Detmold in seiner „Anleitung zur Kunstkennerschaft“, „herrscht, wie jetzt überall im Leben, so auch in der Kunst.“ Wozu Mörike lesen? — Was Jordans Ruhm gemacht hat, schuf auch Mirza Schaffys Beliebtheit: lehrhafter Inhalt in künstlicher Form. Der Inhalt befriedigte das prosaische Herz und die Form die hergebrachten Ansprüche an Poesie.

Friedrich Bodenstedt (1819—1892) aus Peine in Hannover war freilich weder ein großer Dichter noch ein Mann von tiefem Gefühl oder selbständiger Denkkraft; er war auch nicht, wie etwa Jordan, ein starker Charakter von idealistischer Gesinnung. Und dennoch thut man dem Dichter des Mirza Schaffy heut unrecht, weil man ihn das übertriebene Lob der Zeitgenossen entgelten läßt. Das wäre doch nur gerecht, wenn Bodenstedt mit bewußter Absicht um den Beifall seiner an Kunstverständnis so armen Zeit gebuhlt hätte, wie Gutzkow oder Halm es gethan haben. Er war aber eine ganz naive Seele, die fast zufällig den Geschmack der Zeit mit einem Werk traf, etwa wie (in noch kleinerem Maßstabe) Nikolaus Becker, und der sich redlich, wenn auch ganz vergeblich, bemüht hat, den Erfolg seiner orientalisierenden Lehrhaftigkeit durch zahlreiche Tragödien und Schauspiele, Gedichte und Epen, Romane und Erzählungen zu überbieten. Aber er traf eben nur einmal durch glücklichen Zufall den Punkt, wo seine Begabung und der Geschmack seiner Zeit zusammenstießen — hier aber allerdings so, daß die etwa 150 Auflagen der „Lieder des Mirza Schaffy“ zu einer der bezeichnendsten Thatsachen der neueren deutschen Litteraturgeschichte wurden.

Bodenstedt hat das Wichtigste aus seinem Leben selbst in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1888) erzählt. Wie Freiligrath,

Fontane und viele ihrer Genoſſen war er nicht für den litterariſchen Beruf beſtimmt worden und hat erſt als Lehrling in einem Handelshauſe dienen müſſen; mühſam hat er ſich dann mit dem unermüdlichen Fleiß, der zeitlebens ſein beſtes Erbteil blieb, autodidaktiſch für den Beſuch der Univerſitäten Göttingen, München und Berlin vorbereitet. Eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Erlernen fremder Sprachen und in völliger Anpaſſung an ihre Art ſchien dieſen typiſchen Sohn einer an Überſetzer-Dichtern überreichen Zeit für jenen Kosmopolitismus vorauszubeſtimmen, der ihm in der That eigen blieb. Er ging nach Rußland, wo er (Anfang 1841) im Hauſe des Fürſten Gallitzin Erzieher ward und ſeine Studien eifrig fortſetzte. Die Idee, den merkwürdigen Kosmos des jüngſten Weltreiches zu beſchreiben, ging ihm auf, als er (1844) von Moskau nach Tiflis gegangen war, um dort als Lehrer und Schulleiter zu wirken: das Werk über „die Völker des Kaukaſus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Ruſſen“ (1848) war nur eine Abſchlagszahlung auf den großen Plan. Nach der Heimkehr, die ihn durch Kleinaſien, die Türkei, Griechenland geführt hatte, veröffentlichte er (1850) ſein beſtes Buch: „Tauſend und ein Tag im Orient“. Es iſt keine unintereſſante Anhäufung von Erinnerungen, wie ſeine ſpäteren autobiographiſchen Schriften es überwiegend ſind, aber freilich auch nicht eine packende hiſtoriſch-geographiſche Schilderung, wie Fallmerayer (mit dem er ſich ſpäter anfreundete) in ſeinen „Fragmenten“ ſie eben erſt zum Teil von denſelben Landſchaften gegeben hatte. Es iſt ein ethnographiſch-hiſtoriſcher Reiſeroman, der von den Landſchaftsromanen der Sealsfield und Gerſtäcker zu den Geſchichtsromanen Scheffels und ſeiner Nachfolger überleitet; wie das Buch denn auch zeitlich gerade in der Mitte zwiſchen der letzten Geſamtausgabe Sealsfields (1845—1846) und dem „Ekkehard“ (1857) ſteht. Bodenſtedt beſchreibt treu und oft mit ermüdender Genauigkeit was er erlebt, geſehen, erfahren hat, ſchiebt hiſtoriſche Exkurſe, Legenden, Überſetzungsproben ein und ſtattet die fortlaufende Erzählung — wie Scheffel — mit gelehrten Anmerkungen aus. Dieſer wiſſenſchaftliche Reiſebericht wird aber dem Roman genähert nicht nur durch des Autors faſt ausſchließliches Intereſſe für die äußeren Schickſale von Land und Leuten — naturwiſſenſchaftliche oder ökonomiſche Probleme werden kaum geſtreift — ſondern vor allem auch durch die Figur des Mirza Schaffy. Einem perſiſchen Sprachlehrer, der ihm in Tiflis wirklich einmal ein Lied —

„Mollah, rein iſt der Wein“ — vorſang, hat Bodenſtedt alle die Lieder in den Mund gelegt, die er ſelbſt während jenes jahrelangen Verkehrs mit Mahomedanern und von ihnen beeinflußten Chriſten gedichtet hatte. Nun war aber ſeine Natur von der Art, daß dieſe Übertragung durchaus nichts Gewaltſames hatte. Nicht nur als Jüngling hat er (nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe) unwahre, unnatürliche Gedichte „mit Weltſchmerz à la Byron und ironiſchen Pointen à la Heine“ verfaßt — welcher dichtende Jüngling wäre damals (und noch viel ſpäter) nicht unter Heines Einfluß geraten! Aber noch aus den Tagebüchern der ruſſiſchen Zeit trat ihm ſelbſt „ſein Bild mit ſo ſeltſam veränderten Zügen entgegen, daß er ſich kaum darin wiedererkannte. Selbſt in der Handſchrift der einzelnen Hefte zeigte ſich eine auffallende Verſchiedenheit als deutlicher Ausdruck der verſchiedenartigſten Einflüſſe, die ihn beherrſchten, während er ſeine Betrachtungen niederſchrieb“. Wie man Solitaire mit ſeinen wilden, farbenglühend auf das Papier geſchleuderten Skizzen dem großen franzöſiſchen Koloriſten Delacroix (1799—1863) vergleichen könnte, ſo erinnert Bodenſtedt an den belgiſchen Manieriſten Wiertz (1806—1865), der überhaupt keine eigene Handſchrift beſaß, ſondern immer den Namenszug des Meiſters nachahmte, in deſſen Stil er gemalt hatte. Nun kam hier noch eine gewiſſe innere Verwandtſchaft hinzu. Die Niederſachſen haben an ſich ſchon etwas von jener breiten Würde und vornehmen Beſchaulichkeit, die der Orient ſo hoch ſchätzt, und die der ſüddeutſchen Gemütlichkeit ſo fern liegen wie der preußiſchen Steifheit — denn Steifheit und Würde ſind zweierlei! Dazu hatte ſich Bodenſtedt natürlich noch einen Maskenträger ausgeſucht, der ihm bequem war: einen armen Sprachlehrer in der Fremde, beſchaulich und unpraktiſch und wohl auch eitel wie er. Daher gelang die Myſtifikation, die der Dichter anfangs ſogar ſeinem Verleger gegenüber aufrecht erhielt, vollkommen; und die glückliche Idee gab dem ganzen Buch einen eigenen Reiz. Die Beſchaulichkeit des Orients ſchien in einem ihrer beſten Vertreter abgeſpiegelt; Mirza Schaffy gab mit ſeinen Verſen über Frauen und Dichter, Regierende und Geiſtlichkeit, Trinken und Dichten einen fortlaufenden Kommentar zu den Erlebniſſen Bodenſtedts und blieb dabei doch ſelbſt eine intereſſante Figur, durch ihr fremdartiges Koſtüm anziehender als die typiſchen Raiſonneurs der franzöſiſchen Romane und Dramen.

Dies Intereſſe für den vermeintlichen perſiſchen Dichter traf

überdies mit der großen Aufnahmefähigkeit der Zeit für exotiſche Poeſie zuſammen. Bodenſtedt hatte ſchon vorher (1843) Puſchkin und Lermontow, die Klaſſiker des Byronismus in Rußland, dann (1845) kleinruſſiſche Volkslieder überſetzt; ſpäter hat er beſonders Shakeſpeare (Sonette 1862; anderes mit Herwegh, Dingelſtedt und anderen 1866—1872) und „Shakeſpeares Zeitgenoſſen“ (1858—1860) in ſein immer etwas kühles und „gelehrtes“ Deutſch übertragen. Es war in dieſer Epoche des poetiſchen Stoffhungers nicht zu verwundern, daß der Verleger von „Tauſend und ein Tag“ auf den Einfall kam, von jenen „Liedern des Mirza Schaffy“ (1851) eine Sonderausgabe zu veranſtalten. Ihr fabelhaftes Glück iſt bekannt. Für den Dichter ward es freilich zugleich faſt verhängnisvoll; er war und blieb der Dichter des Mirza Schaffy, was er auch immer begann. König Max berief ihn (1854) nach München und gab ihm eine der damals beliebten Dichterprofeſſuren, die für ſlaviſche Sprachen und Litteraturen, und Bodenſtedt ließ ſich nach Geibels Muſter einen ſchönen Dichterkopf mit weißem Knebelbart ſtehen, ſehr geeignet, auf Porträtmedaillons mit einem Kranz aus ſelbſtgezogenem Lorbeer geſchmückt zu werden. Doch trat er neben Geibel und Riehl nicht ſtark in den Vordergrund. Als ſich die Münchener Dichtergemeinde auflöſte, ging auch Bodenſtedt (1866) nach Meiningen, wo er geadelt wurde und kurze Zeit das Theater leitete; ſpäter lebte er in Altona und zuletzt, in ziemlich bedrängten Verhältniſſen, in Wiesbaden. Wie ſein „Mirza Schaffy“ allmählich in der Schätzung ſank, hat er kaum noch erlebt.

Wenn man oft behauptet hat, die „Lieder des Mirza Schaffy“ ſeien eine Nachahmung des „Weſtöſtlichen Divan“, ſo iſt das, wie wir ſchon ſahen, nicht richtig. Goethe, und ebenſo Daumer, deſſen „Hafis“ (1846—1851) immerhin auf Bodenſtedt gewirkt haben wird, fühlten ſich durch innere Stimmungen zum Orient gezogen und verſuchten nun in einem dichteriſch-völkerpſychologiſchen Experiment, ſich von der morgenländiſchen Art anzueignen, was zu der eigenen ſtimmte. Ein ſolches Experiment lag Bodenſtedt fern, als er ſein Reiſebuch durch die halb wirkliche, halb erfundene Geſtalt des perſiſchen Poeten belebte: er wollte wirklich einen Typus des orientaliſchen Dichters geben, und gleichſam nur wider ſeinen Willen floß ſeine eigene Art in die Miſchung. Man thut ihm deshalb unrecht, wenn man Mirza Schaffy gegen Bodenſtedt

ausſpielt, wie Fritz Mauthner in dem witzigen und an ſich nicht unzutreffenden böſen Epigramm:

Ein arger Feind der perſiſchen Prieſter iſt er,
Ein kühner Jäger perſiſcher Bieſter iſt er,
Ein ſtarker Gegner der Parſen-Miniſter iſt er:
Zu Hauſe nur ein triſter Philiſter iſt er.

Wenn Bodenſtedt in der Rolle ſeines Mirza Schaffy gegen den heuchleriſchen Asketismus der Mollahs oder gegen die Beſtechlichkeit der Veziere dichtete, ſo war er in keiner Weiſe verpflichtet, deshalb auch die deutſche Geiſtlichkeit, die ſich zum Wein- und Lebensgenuß viel milder ſtellt, oder unſere Beamten, die doch ſchließlich keine Veziere und Kadis ſind, anzugreifen. Bodenſtedt iſt ein gemäßigter Liberaler geweſen, der in ſeiner Jugend gegen die orientaliſchen Zuſtände in dem Kurheſſen Haſſenpflugs energiſch proteſtiert hat; daß er, der gar keine politiſche Ader hatte und für Rußland weitgehende Sympathien hegte, kein politiſcher Dichter wurde, iſt ſeine geringſte Sünde. Wenn er mit ſeinem Geſchöpf fühlte, ſo lag das nicht in politiſchen Fragen, ſondern in der Weltauffaſſung: die heitere Lebensbejahung, die entſchiedene Abwehr aller trüben Weltflucht hat er ſeinem Vertreter aus eigener Empfindung eingeflößt. Ohne Zweifel war dieſe kräftige Lebensbejahung, in der er mit der Grundrichtung der ganzen Zeit, mit Lotze und Menzel, mit Freytag und Jordan übereinſtimmte, das Allerbeſte an Mirza Schaffy; und indem er dieſe Geſinnung noch weiter verbreitete, hat er ſtark und ſegensreich gewirkt. Bodenſtedt iſt gewiß nicht tief; er iſt kaum geiſtreich zu nennen. Sein Grundzug iſt vielmehr eine gewiſſe Altklugheit, ein Talent, Dinge neu zu entdecken, die alle Welt längſt weiß. Er erzählt einmal von ſeinem Aufenthalte in Rom: „Sehr anregend wirkte auf mich der Verkehr mit zwei ausgezeichneten jungen Gelehrten, Heinrich Brunn und Jakob Burckhardt.“ Die beiden großen Kunſthiſtoriker waren allerdings damals erſt in den Zwanzigern; aber klingt es nicht, als wäre Bodenſtedt wunder wie viel älter geweſen? er war drei Jahre älter als Brunn, ein Jahr jünger als Burckhardt! So iſt er aber immer. Der unglückſelige „Nachlaß des Mirza Schaffy“ (1874) klingt ganz wie das Geſtammel eines greiſen Kindes, das nie jung war und nie alt wurde. Feierliche Trivialität und pompöſe Gemeinplätze dehnen ſich in anſpruchsvollen orientaliſchen Zierleiſten. Dergleichen zeigt auch ſchon die ältere Sammlung:

Wer alles aufs Spiel geſetzt,
Hat ſicher zu viel geſetzt.

Aber daneben zeigte ſich doch früher auch eine erfreuliche Munterkeit, die an dem eigenen oft gerühmten „Witz“ nicht mehr und nicht weniger Vergnügen hat als an vielen anderen guten Dingen. Da verkündet er dann ſein Evangelium in dem wirklich wunderhübſchen Ghaſel „Verbittre dir das junge Leben nicht, verſchmähe, was dir Gott gegeben, nicht“, und polemiſiert gegen die amaranthene Richtung:

Wenn die Lieder gar zu moſcheenduftig
Und ſchaurig wehn —
Muß es im Kopfe des Dichters ſehr ideenluftig
Und traurig ſtehn.

Freilich zeigt auch dies Beiſpiel die Achillesferſe der Kunſt Mirza Schaffys: die ſtarke Abhängigkeit von Reim und Wort. Wie hier einmal das Reimſpiel ihm ein gelungenes Verschen eingegeben hat, ſo hat es ihn oft auch zu den nichtigſten Künſteleien verlockt, und ärger noch hat ihm die Verführung des Wortklangs mitgeſpielt — was zwar zu dem orientaliſchen Koſtüm nicht übel paßt. Uns aber verletzt es, unwahre Wortſpiele zu hören wie dies Armutszeugnis des Poeten:

Wo ſich der Dichter verſteigt ins Unendliche,
Lege ſein Liederbuch ſchnell aus der Hand —
Alles gemeinem Verſtand Unverſtändliche
Hat ſeinen Urquell im Unverſtand.

So wenig wie dieſe Apotheoſe des „gemeinen Verſtandes“ wird uns die platte Verteidigung aller Spötterei gefallen:

Der Spötter Witz kann nichts verächtlich machen,
Was ſelber nicht verächtlich iſt.

Auch wo es ſich nicht um Lehrweisheit handelt, ſondern um elegant gedrechſelte Liebesgedichtchen, wird es uns leicht des Kunſtgewerbes zu viel, wenn ein Chiasmus den andern hetzt, und wenn auf der einen Seite ſteht:

Mir ward die Wirklichkeit zum Traum,
Mir ward der Traum zur Wirklichkeit!

und gleich auf der nächſten wieder:

Den Augenblick der Seligkeit,
Die Seligkeit des Augenblicks!

Um die Reimtechnik hat sich Bodenstedt Verdienste erworben; ein paar hübsche kleine Genrebilder („Sie hielt mich auf der Straße an") sind ihm auch gelungen. Aber im ganzen richtet er sich doch selbst, wenn er das Urteil des Königs Max über einen anderen Autor citiert:

> Die Dichtung verrät in jeder Verszeile, daß der Verfasser ein sehr geschulter Mann ist, aber kein Poet, obgleich er die Sprache mit großer Gewandtheit handhabt und sein Versbau an Korrektheit kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Es fehlt ihm auch nicht an verständigen Gedanken und hübschen Bildern, allein es fehlt ihm an jenem geheimnisvollen Etwas, das den Poeten macht, und für welches ich noch in keinem Lehrbuche der Ästhetik und Poetik den treffenden Ausdruck gefunden habe.

Bodenstedt war weder der Zeit noch der Bedeutung nach der letzte unter den Dichtern dieser merkwürdigen Epoche; aber sein Erfolg schloß sie ab. So geht es immer nach revolutionärem Ansturm: es folgt unausbleiblich ein Sieg des Philisteriums. „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben." Die keck zugreifende Eroberung des Volkstümlichen durch Reuter, Auerbach, Klaus Groth, die revolutionäre Stiftung neuer ästhetischer Dogmen durch Richard Wagner, Friedrich Hebbel, Georg Büchner, und die kaum minder revolutionäre Art, mit der Otto Ludwig Shakespeare gegen Schiller ausspielte, schließlich die politische Lyrik, die endlich wieder die Poesie mit dem Fühlen weiter Volkskreise in Übereinstimmung brachte — sie mußten alle für den Augenblick zurücktreten hinter der altklugen, selbstzufriedenen, gebildeten Philisterweisheit Mirza Schaffys. Gottfried Keller und Theodor Storm wurden noch kaum außerhalb der Feinschmeckerkreise gelesen; Theodor Fontane war noch ein Unbekannter. Aber Bodenstedts gut gereimte Abmahnung vor jedem Überschwang der Gefühle und jeder Vertiefung des Denkens flog von Stammbuch zu Stammbuch und begeisterte auch die Beamten- und Adelskreise, die sonst unter der Nachwirkung der Revolutionsdichtung sich überhaupt von der neueren deutschen Dichtung abzuwenden begannen.

Man darf deshalb nicht denken, daß die Arbeit der Großen verloren war. Sie keimte erst heimlich, oder sie wuchs in der Verstoßenheit und Einsamkeit weiter. Aber eine Periode folgte freilich, die litterarisch fast so unerfreulich war wie die von 1820—1840 politisch: eine Zeit der müden Reaktion in aestheticis, der Armut und Verdrossenheit, daneben übertriebener Bemühungen bei

geringer Kraft. Der Boden ſcheint durch die großen Jahrgänge 1813—1817—1819 erſchöpft: nicht ein Mann vom erſten Rang taucht bei uns auf! Das einzige große Talent dieſer Nachzeit, C. F. Meyer, wird erſt in einer ſpäteren Periode reif. Man hatte zu viel verſucht, gehofft, gewagt. Jetzt galt für die deutſche Litteratur das Wort Gortſchakows nach dem Krimkrieg: „La Russie se recueille.“ Auf die Revolutionsdichter folgen die Erholungspoeten.

Sechſtes Kapitel.

1850—1860.

Das Jahrzehnt von 1850—1860 iſt kein ſchöpferiſches; wenigſtens nicht in Deutſchland. In Frankreich gab eine glänzende Gemeinſchaft großer Stiliſten in Mérimée (1803—1870) die Vollendung der alten franzöſiſchen Technik, in Renan (1823—1892) einen ganz neuen Stil der ſkeptiſchen Übergangsperiode, in Flaubert (1821—1880) die Grundlage eines neuen Realismus. Mérimée und Flaubert haben Maupaſſant zum Schüler, Renan — Nietzſche. In England findet der hiſtoriſche Materialismus in Buckle (1821—1862), der wiſſenſchaftliche Poſitivismus in Herbert Spencer (geb. 1820) mit ihrer eiſernen Arbeitskraft klaſſiſchen Ausdruck, während gleichzeitig Ruskin (1819—1900) den Grund zu einer bald ſein Vaterland und dann Europa beherrſchenden, begeiſtert antimaterialiſtiſchen Kunſt legte. Und George Eliot (1819—1880) giebt dem Tendenzroman eine realiſtiſche Kraft, wie er ſie bei George Sand nie beſeſſen hatte. Und gar in Rußland drängen ſich die Genies: Turgenjew (1818—1883), Doſtojewski (1821—1881), Tolſtoi (geb. 1828).

Deutſchland brachte zahlreiche neue Talente; aber ſie vertreten durchweg ältere Tendenzen. Nur auf dem Boden der Wiſſenſchaft zeigen ſich epochemachende Geſtalten wie Mommſen und Burckhardt und Werke von ſolcher Bedeutung wie die von Hettner und Gregorovius, Häuſſer und Kuno Fiſcher. Was auf litterariſchem Gebiet gleiche Höhe erreichte, gehört älteren Meiſtern an: Heine, Annette von Droſte, Willibald Alexis, Gutzkow, vor allem aber den Männern von 1813 und 1817.

Das iſt bezeichnend. Führerin iſt in dieſem Zeitraum die Wiſſenſchaft. Nur bei ihr findet ſich jetzt beiſammen, was den neuen Dichtern faſt durchweg fehlt: mächtige Beobachtungsgabe und

Kritik, vereint mit ſchöpferiſcher Phantaſie. Darum iſt auch die wiſſenſchaftliche Tendenz die herrſchende Tendenz der Zeit. Die Parole von der unbedingten Herrſchaft der Forſchung — worunter man im Grunde immer nur die Naturforſchung verſtand — findet ihren lauteſten Ausdruck in den materialiſtiſchen Manifeſten Karl Vogts („Köhlerglaube und Wiſſenſchaft“ 1854) und Ludwig Büchners („Kraft und Stoff“ 1855); aber auch Hettners Polemik gegen alle ſpekulative Äſthetik oder Mommſens Kunſt, der Geſchichtsforſchung von der Epigraphik, der Münzkunde, der Dialektforſchung und der Rechtswiſſenſchaft her neue exakte Stützen zu geben, auch Burckhardts und Brunns Beſchreibung der Kunſtwerke — es ſind alles Anerkennungen der neuen exakten Methode, es ſind alles Proteſte gegen das Übermaß von poetiſcher Phantaſie, das bisher in der Wiſſenſchaft ſo vielfach geherrſcht hatte; gegen das Übermaß, denn ein gerechtes Maß von Phantaſie konnten große Hiſtoriker wie Burckhardt und Mommſen, Meiſter der Schilderung wie Karl Vogt und Gregorovius am wenigſten entbehren.

Schlimm ſtand es aber, wo die Phantaſie fehlte. Ihre Seltenheit ſchuf aus dieſer Periode eine Zeit der Klugheit und des Beſſerwiſſens. Die Alleinherrſchaft der litterariſchen Kritik bricht an. 1850 hat Friedrich Zarncke (1825—1891) das „Litterariſche Centralblatt“ gegründet, auf lange Jahrzehnte das einflußreichſte Organ der wiſſenſchaftlichen Tageskritik, ein ausgezeichnet geleitetes Blatt mit vortrefflichen Mitarbeitern (ich nenne nur Treitſchke), das dennoch als Ganzes verhängnisvoll gewirkt hat. Denn es ſtellte das Prinzip der Anonymität auf, und wo man ſonſt die wohlbekannte Perſönlichkeit eines beſtimmten Recenſenten auf ſeine moraliſche und wiſſenſchaftliche Tauglichkeit, ſeine Voreingenommenheit, ſeine Sachlichkeit hatte prüfen können, umhüllte jetzt der Nimbus eines offiziellen Privilegs den großen Unbekannten. Man ſagte nicht mehr: „Garlieb Merkel zieht über Goethe her“, ſondern: „die Kritik verurteilt dies Werk“. Von dieſem Heiligenſchein der objektiven, rein ſachlichen, allezeit kompetenten Kritik — hinter dem ſich nur zu leicht das Gegenteil verbergen konnte — profitierte auch das litterariſche Recenſententum und wirkte mit einer Sicherheit des Urteils, die zu deſſen Begründung meiſt in lächerlichem Widerſpruch ſtand, verwirrend ſowohl auf das Publikum wie auf die Produktion.

Es war die Zeit, in der die ſchwächſte Kunſt, die Deutſchland

ſeit lange beſeſſen, mit Poſaunenſtößen gefeiert wurde, während man die vielverſprechenden Regungen des jungen Realismus kaum beachtete. Faſt heimlich erwuchs neben Jordans aufgedonnerter Unkunſt Otto Ludwig, neben Schacks bunter Verſifikation Fontane, neben Bodenſtedts breitem Reimſpiel Gottfried Keller. Wenn je, war damals eine Übergangszeit. Solitaire ſchildert (1858) den Kampf des Alten und Neuen mit Worten, die vor kurzem erſt genau auf unſere Zeit anwendbar geweſen wären:

> Noch iſt der Durchgangs-, der Modifikationsprozeß nicht vollendet, und es laſſen ſich die Nuancen der neuen Geſtaltungen noch nicht abſehen . . . Daher das Schwüle, das Unbehagliche in den Verhältniſſen wie in der Stimmung des Einzelnen; das Verzerrte, das wahnſinnig, das kindiſch Übereilte, das unbeſtimmt raſtlos Suchende, ſich ziellos Abquälende und Abmühende: daher das höhniſch Genießende und im höhniſchen Genuß bübiſch Prahlende und Triumphierende: daher die verödete, liebloſe Überſättigung, die teufliſch raffinierte Genußſucht . . .

Er malt mit grellen Farben, aber — er malt die Zeit Napoleons III. Das iſt der typiſche Repräſentant der Zeit. Ein Abenteurer, der zum Diktator der Welt wurde, nicht durch ſein Genie, wie der erſte Napoleon, ſondern lediglich durch die Erbärmlichkeit der Verhältniſſe, unter deren Laſt Preußen zu der ſchmachvollen Niederlage von Olmütz gedrängt wurde, dieſem Triumph der Staatskunſt alter Schule über den neuen Völkergeiſt. Seit den Tagen des Roi Soleil war Paris nicht ſo wie jetzt die Hauptſtadt der Welt geweſen. Jacques Offenbach (1819—1880) macht die Muſik zu den Orgien, in denen ſich Hof und Bourgeoiſie gefallen — aber in der Pariſer Nationalbibliothek ſitzt gleichzeitig, von einem beſonderen Wachtpoſten vor der Zudringlichkeit der Neugierigen während der Weltausſtellung geſchützt, Ernſt Renan und arbeitet an ſeinen merkwürdigen Werken. Die Goncourts, Flaubert, Zola, der große Karikaturiſt Gavarni und fremde Gäſte wie Turgenjew verſammeln ſich in regelmäßigen Sympoſien, und die geiſtvollſten Meinungen, die intereſſanteſten Urteile werden ausgetauſcht; ein paar Schritt davon aber drängt ſich ganz Paris dahin, wo zu ungeheueren Preiſen in einem kleinen Theater die berühmte Maitreſſe eines kaiſerlichen Prinzen ihre ganze Schamloſigkeit entfaltet. Eine Kokottenwirtſchaft, wie ſie ſich ſeit den Tagen des römiſchen Verfalls nicht breit gemacht hatte, — und daneben vermitteln Renan, Taine, auch Michelet den folgenreichen Einfluß deutſcher Wiſſenſchaft auf Frankreich. Abenteurer-Generale wie Saint Arnaud, vor

denen man keinen Hundertfrankſchein auf dem Tiſch liegen laſſen darf, und der asketiſche Kunſtidealismus eines Flaubert; in den Krinolinen und Chignons der höchſte Triumph moderner Geſchmackloſigkeit, und in den Ateliers die erſten Regungen einer neuen Äſthetik, Courbet (1819—1877) und Zolas Schützling Manet (1832—1883); in den Weltausſtellungen die gröbſte Häufung unverträglicher Effekte, und bei Liebhabern wie den Goncourt die erſte ſyſtematiſche Sammlung und Würdigung der feinſten Kunſt des Orients. Überall ein ſchreiendes Nebeneinander, nirgends eine mächtig dominierende Tendenz, nirgends auch eine mächtig dominierende Perſönlichkeit.

So iſt es in Paris; ſo iſt es überall. Auch bei uns ohne Vermittelung, ohne Verdrängung durch eine herrſchende Tendenz nebeneinander das Veraltete und das Unreife — Schwächlichkeit aus Alter und Schwächlichkeit aus Jugend. Im Anfang dieſes Zeitraums (19. März 1850) ſtirbt erſt der letzte namhafte Mann, der noch einen Zopf trug, der Kapellmeiſter Gyrowetz (1763—1850); an ſeinem Ende proklamiert Darwin die neue Weltanſchauung.

Dieſem allgemeinen Zuſchnitt der deutſchen Litteratur und mehr noch des Publikums und der Kritik entſpricht vor allem die ſtarke Gruppe mäßiger Talente, die es durch fleißigen Ausbau älterer Tendenzen zu einem gewiſſen Anſehen oder bis zur Berühmtheit brachten.

Ein Spätling der ſchwäbiſchen Schule, wenn auch durchaus nicht ohne modernere Eigenheiten, iſt der treffliche J. G. Fiſcher (1816—1896). Wie Uhland und Pfizer vereinigte er Naturkultus und politiſche Dichtung; aber wenn auch das Gedicht „Nur einen Mann aus Millionen!“ (1849 geſchrieben, aber erſt 1865 veröffentlicht) dem Bedürfnis der Zeit kräftigen Ausdruck verlieh und Bismarck vorverkündete — ſeine Hauptbedeutung liegt doch im Naturgefühl. Die individuelle Stimme der Natur lernte er auf dem Land unterſcheiden; wo andere Dichter ganz allgemein vom „Geſang der Vögel“ reden, da weiß er Fink und Pirol, Lerche und Schwalbe zu individualiſieren. Gerade als Fiſcher die reifſte und beſte Sammlung ſeiner Gedichte herausgab (1854), ſchrieb Matthias Schleiden (1804—1881), der geiſtvolle Bahnbrecher der Zellentheorie, in ſeinen anregenden „Studien“ (1855): „Bei weitem die meiſten Menſchen wiſſen von Vogelgeſang doch gar nichts und lauſchen offenbar mit blödem Ohr in die Natur hinaus.“ Die

gleiche Klage ſprach Wilhelm Jordan aus. Aber Fiſcher hörte jenen „cri de la terre“, der in den Bildern des großen Millet (1814—1875) Geſtalt und Farbe ward. Den Finken läßt er es verkünden, wie es in den Bäumen quillt und ſchwillt:

Der ſpürte ein Saften zuerſt im Baum,
Spürte, ſpürte und nickte kaum,
Schwirrt ab und ſagt: Auf Ehrenwort,
Schon rieſelt's innen im Aſt und kriecht
Wie Füße herauf an einer Wand,
Mir war's, wie wenn man Tauwind riecht —

So ſagt er, und wie Lebensduft
Ging heimliches Schüttern durch die Luft.

Mit feinſter Einfühlung ſchildert er auch ſonſt gerade dies Erwachen der Natur, und er darf gegen die herkömmlichen lyriſchen Phraſen vom Frühling proteſtieren und rufen:

Der Frühling iſt ein ſüß erſchrocken,
Kaum grüßendes Vorübergehn . .

Manet, das Haupt der Plainair-Malerei, ſtellte fünf Staffeleien zugleich ins Feld und malte dieſelbe Landſchaft in fünf verſchiedenen Momenten der Atmoſphäre. So hat auch Fiſcher die genaueſte Kenntnis der Tageszeiten; „die dritte Stunde Nachmittags“, die Stunde des Pan, wird ihm zu einer mit voller Deutlichkeit geſchauten Naturerſcheinung, wie nur Morgen oder Abend ſo vielen anderen Lyrikern. Und wie moderne Malerei berühren uns auch die Schilderungen des „Sommerglühens“:

Wo die Sonnenglut gebrochen
Auf das Moos im Walde fällt.

Ein Epigone der jungdeutſchen Schule iſt Max Waldau (1822 oder 1825—1855), eigentlich Georg Spiller von Hauenſchild aus Breslau, deſſen beide Reflexionsromane „Nach der Natur“ (1847—1848) und „Aus der Junkerwelt“ (1850) in ihrer zerfahrenen Kompoſition und in ihrer Überladung mit Gedankenballaſt ſich nicht über die Produkte jener Schule erheben, während doch auch bei ihm, wie bei Fiſcher, die helläugige Analyſe einer „Zimmerphyſiognomik“, die individuelle Auffaſſung einer atmoſphäriſchen Stimmung („der Himmel hatte eine widerliche, konfiscible Phyſiognomie voller ſchielender Lichter“) an die Virtuoſität moderner Koloriſten erinnert.

Zahlreicher sind die Epigonen der Revolutionsdichtung. Hierhin rechnen wir diejenigen Poeten, die in der Tendenzpoesie von und vor 1848 den entscheidenden Anstoß empfangen haben, deren Hauptwirksamkeit aber doch in spätere Zeit fällt, als sich die Energie jener Regungen längst abgeschwächt hatte. Moritz Hartmann (1821—1872) aus Duschnik bei Przibram in Böhmen erzielte allerdings seinen größten Erfolg mit der „Reimchronik des Pfaffen Mauritius" (1849) — einer witzigen, wenn auch in der Form oft zu schludrigen Charakteristik der Paulskirche, die aber in ein ergreifendes ernstes Finale ausläuft. Aber seine anschaulichen Reiseschilderungen („Tagebuch aus Languedoc und Provence" 1852) und die psychologische Feinheit seiner „Bilder und Büsten" (1861) zeigen eine gereiftere, ernstere Kunst, die nur bei der Zeit den Widerhall jener Reimpredigt nicht mehr fand. Hartmann hat auch (seit 1868) das Feuilleton der „Neuen Freien Presse" geleitet und sich um die Haltung der führenden liberalen Zeitung Österreichs verdient gemacht; gerade die kritischen und satirischen Feuilletons der Kürnberger, Speidel, Hanslick, Spitzer sichern ja dieser größten deutschen Zeitung dauernde litterarische Bedeutung. — Blieb der bildschöne Mann mit dem prächtigen Dichterbart der Liebling aller, die ihn kannten, sowohl um seines braven zuverlässigen Charakters, wie um seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit willen, so hat ein anderer Deutschböhme, Alfred Meißner (1822—1885), sich selbst die Achtung der Nachwelt verscherzt. Der Enkel des aufklärerischen Vielschreibers August Gottlieb Meißner gehörte mit Moritz Hartmann und Leopold Kompert zu dem strebsamen Prager Kreis des „Jungen Böhmens". Aus diesen Ideen wuchs dem jungen Arzt sein gegen alle Dunkelmänner stürmendes Epos „Ziska" (1846); naiv verherrlichte der Deutsche den Heros der Tschechen. Seine „Gedichte" (zuerst 1845) und andere Dichtungen in rhythmischer Form verraten den Epigonen: zahlreiche Anklänge, der Widerspruch zwischen der sauberen Form und dem grellen Inhalt, die nüchterne Berechnung der Anlage — alles deutet dahin. Nur wo seine Priesterfeindschaft ihn begeistert, wie in dem sehr charakteristischen, gegen die Legende Davids gerichteten Gedicht „Mihal" oder in dem Drama „Das Weib des Uria", fühlt man einen lebhafteren Herzschlag. Im Gegensatz zu der Sorgfalt, die der Verehrer Heines hier bewies, zeigen seine zahlreichen Romane („Sansara" 1858, „Schwarz-Gelb" 1862—1864 „Babel" 1867) bei entschiedenem

Talent eine haſtige Mache und einen ſorgloſen Stil. Der Gegenſatz erklärte ſich nur zu gut, als ein häßlicher Handel über die Geſchichte der Erzählungen aufklärte. Von dem eigenen Vater knapp gehalten, um ſeinen Ruhm und ſeine pekuniäre Lage gleich ängſtlich beſorgt, hatte Meißner ſich in raſcher Schleuderarbeit ſchnell verausgabt und dann von ſeinem Freund Franz Hedrich ſich die Stoffe, bald auch faſt die ganze Bearbeitung liefern laſſen. Hedrich gab den Inhalt, Meißner den Namen her — ein für beide Teile gleich unrühmliches Verfahren, durch deſſen verräteriſches Aufdecken der ungetreue Mitarbeiter ſich erſt recht mit Schmach bedeckte. Meißner beging in Verzweiflung einen Selbſtmordverſuch und ſtarb unter dem vollen Eindruck der traurigen Enthüllungen, an deren Richtigkeit wohl aber kaum zu zweifeln iſt; für die Urteilsfähigkeit von Publikum und Kritik jener Zeit aber liefert die tragiſche Epiſode ein belehrendes Beiſpiel.

Nur natürlich war es, daß der Münchner Dichterkreis Epigonen hervorbrachte. Hermann Lingg (geboren 1820) von Lindau am Bodenſee, Sohn eines Arztes und ſelbſt Mediziner wie Meißner, ward von Geibel „entdeckt“, der die erſte Sammlung ſeiner Gedichte (1853) einführte und ſich des ſchweigſamen, zurückgezogenen Mannes überhaupt eifrig annahm. Was an Linggs Art ſeiner eigenen am nächſten verwandt war, das ermunterte er, und ſo ſchuf er dem Träumer, der gern in dunkler Vorzeit umherſchweifte, den Ruf eines Meiſters „hiſtoriſcher Lyrik“ — worunter man aber nicht verſtand, was bei Storm wohl ſo heißen kann, ſondern einfach die epigonenhafte Balladendichtung der Nachahmer Platens und (ſeltener) Uhlands. Aber dieſem eckig gereimten Bilderbuch von Pauſanias und Kleonice, Mahomed, Timur und Lepanto, Ines de Caſtro und Andronikus fehlt es ſo ganz an Atmoſphäre wie der Düſſeldorfer Anekdotenmalerei. Wohl zeigt die zweite Gedichtſammlung (1868) einen entſchiedenen Fortſchritt in der Behandlung dieſer Stoffe: ſtatt der pompöſen Aufreihung öfters eine Auflöſung in lyriſche Stimmung („Kain“, „Niobe“, „Mandane“), aber daneben begegnen doch ſo völlig mißlungene Stücke wie der komiſch wirkende „Carteſius“:

Carteſius ruft: „Ich denke . .“
Der andre ſchnell: „Ich bin
Getroffen — René, ſchwenke,
Sonſt ſind wir alle hin“.

Nun ließ sich Lingg vollends verleiten, ein großes „historisches Epos“ zu versuchen: „Die Völkerwanderung“ (1866—1868). Es ist für prosaische Perioden mit poetischen Allüren bezeichnend, daß sie die Stoffwahl überschätzen und meinen, die Behandlung eines großen Themas müsse ein großes Werk ergeben; während doch Fontanes „Stine“ künstlerisch zehnmal mehr zu bedeuten hat als Jordans sämtliche „Nibelunge“. So schätzen wir auch kleine Gedichte Linggs wie „Frühlingsanfang“ (ein von ihm mehrfach, freilich nicht mit Fischers Realismus, aber mit weich gewinnender Stimmung behandeltes Thema) oder „Alte Träume“ höher als die mühsame Reimerei der „Völkerwanderung“, in deren kalten leeren Stanzen kein wirkliches Leben sich regt, und deren steife Winkel auf Schritt und Tritt an die Mühe des Baumeisters erinnern.

Auch in Linggs historischen Erzählungen („Byzantinische Novellen“ 1881) stört derselbe kühle Ton des historischen Geschichtsbildes. Man fühlt: der Autor hat sich „interessante Motive“ ausgesucht: Justinian und den Aufruhr im Cirkus, den Bilderstreit, die berühmte Gattinnenwahl des Kaisers Theophilus; und aus dem Inhalt allein soll der Erzählung das ganze Interesse kommen. Der Verfasser lebt nicht mit, er sieht nur zu und berichtet; und in dieser Schwäche des zuschauerhaften Halberlebens liegt der größte Mangel, der eigentliche Mangel der Epigonendichtung.

Diese zuschauerhafte Haltung, die alle Intensität des Miterlebens ausschließt, ist von der strengen Objektivität eines C. F. Meyer so weit entfernt wie von der lebendigen Subjektivität eines Gottfried Keller. Weder versetzt sich der Autor in seine Personen und ihre Situationen hinein, noch springt er als Mitlebender unter sie; er übersetzt nur ihr Erlebnis in seine Verse. Dies ist die Art auch des liebenswürdig verträumten Julius Grosse (geb. 1828) aus Erfurt, in dessen geistvoller Charakteristik Carl Busse den ganzen Kreis der Münchener Epigonen anschaulich gemalt hat:

> So stellten sich junge Mädchen ihren Lieblingspoeten vor: das edle griechische Profil, der ideale Blick, die lange Mähne, der sanfte Bart, die Künstlertracht ... Betrachtet ein harmloser Mitteleuropäer diese Konterfeis von Geibel, Grosse, Wilbrandt, Schack, Heyse, Hamerling e tutti quanti, so wird er die Leute immer für Maler taxieren und nicht für Dichter. Sie schleppen den Künstler ewig mit dem Schlapphut und der Kravatte herum, fühlten sich fast alle nur in der Malerstadt München wohl und legten Wert darauf, sich schon äußerlich von der misera plebs der Nichtkünstler zu unterscheiden. Sie hatten in ihrer Kleidung und ihrer Dichtung so einen

gewiſſen ſchwungvollen Faltenwurf, den wir Modernen nicht mehr herauskriegen . . . Sie hatten ferner eine Unſumme von Talenten. Beſonders malten ſie alle. Das Land ihrer Sehnſucht war und blieb Italien. Klaſſiſche Formſtrenge iſt der meiſten ſicheres Merkmal. Sie ſind Dichter für den Feiertag; ſie dichteten für die deutſche Litteratur. Es wird ihnen keiner eine gewiſſe reſervierte Vornehmheit beſtreiten, die ihnen auch als Menſchen eignete. . . . Was an ihnen leben blieb und bleibt, iſt manch ſchönes Gedicht. Wenn ſie die Bretter beſchritten, ſo griffen ſie alle nach Stoffen, die ihrer ſanften Vornehmheit nicht lagen. Ein Tiberius war faſt Tradition. Ein Nero durfte ſelten fehlen . . . Und alles, wie man heut ſchon ohne Widerſpruch behaupten darf, ergebnislos.

Den Grund dieſer „Ergebnisloſigkeit" findet Buſſe da, wo auch wir ihn fanden: in der geringen Intenſität des Erlebens, in dem „Mangel an keck hervorbrechendem Temperament, an ſprungbereiter Leidenſchaft, an harter Männlichkeit". Liebenswürdige Lyriker des Herzens, nehmen ſie das Leben nicht ernſt genug, weil ihnen für all ſeine Härten und Schärfen das Organ fehlt. Sie fühlen mit der Wünſchelrute umher, wo etwa poetiſches Gold liegt, intereſſante Themata, dankbare Stoffe; das haben ſie vergeſſen, daß das volle Menſchenleben, wo man es auch packt, intereſſant iſt; oder vielmehr: ſie gehören zu denen, denen dies volle Menſchenleben gar nicht bekannt iſt. Sie gehen wieder zurück hinter die leidenſchaftliche Freude an allem Lebendigen, die einmal ſchon erobert war. In der Form oft große Künſtler, bleiben ſie in der Hauptſache, in der Erfaſſung der Welt, Epigonen, Dilettanten.

Der letzte Nachkömmling dieſes Kreiſes, Lingg und Groſſe eng verwandt, wenn auch um ein Jahrzehnt und darüber jünger, iſt Martin Greif (geb. 1839) aus Speyer — der einzige Bayer in dem eigentlichen Münchener Kreis (denn Kobell gehörte nur perſönlich, nicht als Dichter zur Schule Geibels), und auch er nur im politiſchen Sinne: der bayeriſche Stamm hat für dieſe norddeutſch-kühle Formſicherheit kein Organ, bei ihm ſchafft die Stimmung ſich die Melodie und die Melodie die Worte. — Hermann Frey, wie der Poet eigentlich heißt, brachte zu den anderen Merkmalen der Münchener Jungklaſſiker noch die freilich modernere Nervoſität; und wir hätten ihn deshalb für die nächſte Periode verſparen können, der er auch nach dem Datum ſeines erſten Auftretens (1861) angehört, wäre er nicht ſonſt in jedem Zug ein Blut- oder beſſer ein Milchbruder von Lingg und Groſſe. Der junge Offizier, der wegen ſeiner Kopfſchmerzen nur einen Helm aus Pappe tragen durfte, ſchied bald (1867) aus dem Heer und machte

München zum Ausgangspunkt ſeiner Reiſen in alle romantiſchen Länder. Es iſt gefährlich, über ihn unbefangen zu urteilen, denn er gehört zu den Rittern, die zwar ſelbſt nicht beſonders fechten, aber von todestreuen Schildknappen mit Hingebung verteidigt werden: wie Dehmel ſeinen Schäfer hat und Liliencron ſeinen Oppenheimer, ſo hat Greif ſeinen Prem. Der verkündet mit Poſaunenſtößen aller Welt auch die Bedeutung von Greifs hiſtoriſchen Dramen, und doch machen uns gerade Greifs „Prinz Eugen“ (1880), „Heinrich der Löwe“ (1887), „Ludwig der Bayer“ (1891) nur zu begreiflich, weshalb Hamerling in der „Litterariſchen Walpurgisnacht“ ſeines „Homunculus“ gerade die „vaterländiſchen Sänger“ in die Gruppe der „ſchätzbaren Mittelmäßigkeiten“ einreiht. Dieſer „Prinz Eugen“ mit ſeiner Verherrlichung von des Helden Inſubordination bei Zenta nimmt ſich ſchier wie eine Parodie auf den „Prinzen von Homburg“ aus. Statt der großartigen Charakterkonflikte hier ein komödienhaftes Intrigenſpiel; ſtatt der prächtigen Anſchaulichkeit des Großen Kurfürſten und des alten Kottwitz hier die kümmerliche Kunſt, die Böſewichter Starhemberg und Schlick durch übermäßigen Gebrauch höfiſcher Fremdworte zu charakteriſieren, bis ſie dann in den ſpäteren Akten in aller Stille auch dieſe erſt dick unterſtrichene Eigenheit aufgeben; ſtatt der mächtigen Schlußworte hier ein Verweis auf die unbedeutende Thatſache, daß der Kaiſer ein Regiment nach dem Prinzen benennt, und dann natürlich eine Anleihe beim Volkslied (ſchon vorher iſt der ganze „Prinz Eugen, der edle Ritter“ reſtlos abgeſungen worden). Kaiſer Karl bekehrt ſich auf offener Bühne mit ſeiner Symbolik, indem er einen Apfel betrachtet und zu der ſpaniſchen Umgebung ſagt:

Ich ſage der Granatfrucht heut Valet
Und thu' Verzicht aufs ſpaniſche Paradies.
Ich will, wo ich geboren bin, auch wirken.

Auf der Höhe dieſer Charakterentwickelung ſteht die Sprache; bald gewaltſam:

Dies hingeſchleudert ſchob er die Depeſche,
Sie keines Blickes auch nur würdigend,
Vom raſchen Druck zerknittert in die Taſche,

bald die liebe leibhaftige Proſa, wenn z. B. nach dem glücklichen Anbringen einer hiſtoriſchen Anekdote bemerkt wird:

Es lag ein tiefer Sinn fürwahr darinnen!

Und ſolche Dilettantenarbeit will man uns dann um der löblichen Geſinnung willen, die wir gewiß ſchätzen, als „echtes Volksſchauſpiel“ aufdrängen! Ob Prinz Eugen und Ludwig der Bayer, ob Nero und Marino Falieri (denn Greif hat natürlich auch um dieſe beiden Tragödien gebaut) — in der künſtleriſchen Nichtigkeit macht das nicht den geringſten Unterſchied.

Wirkliche Bedeutung hat nur ein Teil und zwar ein keineswegs umfangreicher Teil ſeiner Gedichte (zuerſt 1868, letzte Sammlung 1895). Denn es fehlt auch Greif, wie Groſſe nach Heyſes Geſtändnis, an Selbſtkritik; wie neben zart empfundenen Klängen die gewöhnlichſte Reimerei ſich breit macht, hat wieder ein ſo feiner Kritiker neuerer deutſcher Lyrik wie Carl Buſſe hervorgehoben. Zuweilen läßt gerade ſeine Nervoſität ihn für ſo zarte Nuancen des Gefühls Worte finden, daß wir bewundernd des Ausſpruchs von Verlaine gedenken: „la nuance, et tout le reste est litérature“, was keine eigene Schattierung hat, das iſt — bedrucktes Papier. Dann glücken ihm Strophen wie die:

Meine Heimat liegt im Blauen,
Fern und doch nicht allzuweit,
Und ich hoffe ſie zu ſchauen
Nach dem Traum der Endlichkeit.

Wann der Tag ſchon im Verſinken
Und ſein letztes Rot verbleicht,
Will es manchmal mich bedünken,
Daß mein Blick ſie ſchon erreicht.

Aber niemand hat im trivialen Versfall und vor allem in wohlfeilen Reimen mehr geſündigt als Greif. Da hat man ſie alle beiſammen, Seite für Seite: hienieden und geſchieden, hernieder und wieder, ſtill und will, Glück und zurück, und die ganze Familie ſein: Pein: allein: ein, und Zeit mit allen Abſtraktis: Ewigkeit, Endlichkeit, Vergangenheit; und all die guten lieben Flickworte, die „auch“ und „ſchon“ und „her“; und die reimerzwingende Schlußſtellung des Zeitworts: „Der lichte Hirt am Stabe voran der Herde zieht“, und all die anderen Hilfsmittel einer gequälten Verskunſt, die auf Krücken gehen muß, weil ihr nicht Form und Inhalt als eins zuflog. Und ſo verdirbt er ſich mit fürchterlichen Schlußverſen („Bis an ſein Ende faſt“) ſelbſt beſſere Gedichte. An der Mehrzahl der Balladen aber (ich nenne nur den muſterhaft ſchlechten „Xenophon“ oder den kaum beſſeren „Sieger von Torgau“)

iſt überhaupt kaum noch etwas zu verderben, an den unſäglich trivialen „Sinngedichten“ gar nichts („Wie du auch magſt die Menſchen ſchmälen, du mußt doch ihnen bei dich zählen!“). Ein dicker Haufen Spreu verdeckt die Goldkörner; doch ſucht man ſie, bleibt die Mühe nicht unbelohnt.

Die Münchener Gruppe war doch weſentlich eine Virtuoſengemeinſchaft; darin lag die Gefahr für ihren Nachwuchs. Ernſter, ſtrenger, tiefer angelegt hat jene hiſtoriſch-politiſche Gruppe, als deren nicht bedeutendſter, aber wirkſamſter, zuerſt berühmter Vertreter Guſtav Freytag erſcheint, auch bedeutendere Schüler hervorgebracht. Als einen Epigonen dieſer politiſch-hiſtoriſchen Gruppe faſſen wir Joſef Viktor Scheffel (1826—1886) auf; freilich iſt es ein Nachkömmling, der das Schwert wider die eigene Mutter gerichtet hat.

Über wenige neuere Poeten gehen die Urteile ſo weit auseinander wie über Scheffel. Ein geiſtreicher Kritiker, Wilhelm Bölſche, nennt ihn Heines größten Schüler; andere bedeutende Richter wollen von der ganzen „Bummelpoeſie“ nichts wiſſen. Seinem Kultus iſt ein eigener „Scheffelbund“ geweiht; Scheffel-Reliquien werden andachtsvoll geſammelt, Scheffel-Kalender erſcheinen jährlich neben ſolchen, die Shakeſpeares, Goethes, Schillers, Heines Namen tragen, und kein Dichter unſerer Zeit iſt in ſo vielen Denkmälern, Denkſteinen, Denktafeln verherrlicht. Wenn aber die „Jüngſten“ Typen des abgethanen Dichtertums ſuchen, ſo nennen ſie neben Geibel und Bodenſtedt am liebſten Scheffel.

Daß nicht alles mit ihm „in Ordnung iſt“, zeigt ſein Leben. Ein liebenswürdiger Jüngling von überſtrömender Heiterkeit — und ein verbitterter, vergrämter Mann; große Anläufe, große Erfolge — dann völliges Stagnieren; nach erſtaunlicher Produktion nur noch Fragmente oder Kleinigkeiten. Auf die acht Jahre vom „Trompeter von Säkkingen“ (1854) bis zum „Ekkehard“ (1862) drängt ſich faſt ſeine ganze poetiſche Arbeit zuſammen; denn die Daten des Erſcheinens führen irre. Aber auch der „Ekkehard“ war ſchon 1854 fertig; die „Reiſebilder“ (geſammelt erſt 1887 veröffentlicht) erſtrecken ſich bis auf den matten Nachläufer „Skizzen aus dem Elſaß“ (1872) über die Jahre 1851—1859, die „Epiſteln“ (1892) über die von 1850—1855. Nach einer Vorbereitung von drei Jahren (1851—1853) eine eigentlich litterariſche Produktion von ſechs Jahren (1854—1859) — das iſt das Ergebnis von ſechzig Jahren, die

durch ernſtere Krankheit nur vorübergehend, durch drückende Berufsgeſchäfte, Nahrungsſorgen, große Reiſen oder Unternehmungen oder den Dienſt irgend einer fremden Sache niemals in Anſpruch genommen wurden, und deren gelehrte Arbeiten auch nur eine wichtigere Schrift („Waltharius“, gemeinſam mit Alfred Holder, 1874) gezeitigt haben!

Johannes Prölß, der in einem unſinnig dicken Buch Scheffels Leben und Dichten beſchrieben hat, ohne je tief auf die eigentlichen Probleme einzugehen, hat ſo ziemlich alle Schuld „den unglücklichen Geſtirnen zugewälzt“. Mit Recht, wie uns ſcheint, doch nur ſo weit, als er das Unglück in Scheffels eigener Natur fand: in ſeiner Nervoſität, die Geſelligkeit bald brauchte, bald abſtieß (wie die Gutzkows und die Leutholds), in ſeiner Anlage zur Melancholie: „Es ſteckt ſo viel melancholiſche, brütende, die Einſamkeit als notwendige Lebensbedingung aufſuchende Natur in mir, daß mich alle engeren Beziehungen zu Staat und Geſellſchaft in Verlegenheit — in eine falſche Poſition — ſetzen“, ſchrieb Scheffel ſelbſt, freilich als er ſchon jenſeits des Berges war (1863). Hier muß man an das große Wort Schopenhauers erinnern: „Weder unſer Thun, noch unſer Lebenslauf iſt unſer Werk; wohl aber das, was keiner dafür hält: unſer Weſen und Daſein. Denn auf Grundlage dieſes und der in ſtrenger Kauſalverknüpfung eintretenden Umſtände und äußeren Begebenheiten geht unſer Thun und Lebenslauf mit vollkommener Notwendigkeit vor ſich.“ Wo ſind denn die ſchlimmen Dinge, die Scheffel ſo ſehr im Wege geweſen wären? Der Sohn einer geiſtreichen Mutter und eines nicht bedeutenden, aber tüchtigen Vaters, wurde er (26. Februar 1826) in Karlsruhe geboren, einem Ort, der reizende Natur mit ſtädtiſcher Kultur glücklich vereinigt. Er wuchs in günſtigen Verhältniſſen auf, eine geiſtesverwandte Schweſter ihm in inniger Liebe zur Seite; er ſtudierte nach Herzensluſt in Heidelberg, München und Berlin (1843—1847), neben der ihm nicht allzu lieben Jurisprudenz all die ſchönen Dinge, die die Poeten ſeiner Generation in das Corpus iuris einzulegen pflegten, und er hatte das Glück, noch als munterer Fuchs in eine höchſt angeregte Geſellſchaft zu geraten, den „Engeren“, eine 1841 „aus der freien Genoſſenſchaft eines Stammtiſches“ hervorgegangene Kneip- und Disputiergeſellſchaft, deren Haupt Ludwig Häuſſer, der geiſtvolle Hiſtoriker und wirkungsvoll thätige Patriot, war. Von hier hat er Freunde fürs ganze Leben mit-

genommen. Als die Revolution das Stillleben unterbrach, gehörte er zu den Glücklichen und Vielbeneideten, die „mitwirken" durften: er begleitete den liberalen Preußenfreund Welcker auf seiner diplomatischen Reise nach Skandinavien. Er war aber selbst nie so in den politischen Ideen aufgegangen, daß der Zusammenbruch auf ihn so wie auf leidenschaftlichere Naturen hätte wirken können; er nahm es kühler, fast wie Dingelstedt, und meinte später, daß „das Anschauen und zum Teil das Selbsterleben der vielen schiefen und konfusen Verhältnisse, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist", seiner Poesie die ironische Färbung geliehen habe. Ebenso wenig fühlte er sich von dem „Schreiberhandwerk" bedrückt und übte es als Rechtspraktikant in dem reizend gelegenen Säkkingen (1850—1851) unter günstigsten Umständen aus, traf angeregte Bekanntschaften, interessierte sich für die merkwürdigen Typen der „Hauensteiner", schrieb lustige Reisebriefe und dichtete. Dann folgt das große Hauptstück jedes rechten deutschen Poetenlebens: die italienische Reise (1852); er schwelgte im Künstlerleben, entdeckte zwar, daß er zum Maler nicht tauge, gleichzeitig aber auch, daß er zum Schriftsteller geboren sei. Am 20. April trifft der blonde, kräftige Siebenundzwanziger „mit der Brille vor den gelassen lächelnden Augen" in Capri, das er zur deutschen Kolonie gemacht hat, mit Paul Heyse zusammen, und „froh wie die jungen Götter" fuhren die beiden miteinander. Freilich folgt, wie bei Goethe, eine Zeit des Heimwehs nach Italien, durch Augenleiden verbittert; er giebt die juristische Laufbahn auf, will germanistischer Professor werden und fürchtet doch, „im deutschen Lande lebendig zur Mumie zu werden". Aber schon hatte er (April 1853) den „Trompeter" auf Capri beendet; es folgte rasch, in seinem lieben Altheidelberg, der „Ekkehard". Und von nun ein jäher, plötzlicher Absturz. Wie seinem Helden wird ihm Einsamkeit in stärkender Luft not, und an dem Waldkirchli, 4000 Fuß über dem Meere auf dem Hohen Säntis, hält er die erste Kur. Dann bringt er (bis Feb. 1855) die Anmerkungen zum „Ekkehard" fertig — aber schon schreibt er, er habe sich an dem Roman schier zu Schanden gearbeitet. Am 4. Juni 1855 reist er wieder nach Italien und zwar mit keinem Geringeren als dem Maler Anselm Feuerbach, der wie er Maler und Schriftsteller zugleich war, wie er den Hafis und die freie Kunst verehrte. Aber hier überarbeiten sich beide. Feuerbach bricht vor der Staffelei zusammen, „Scheffel war zum Schatten geworden und

konnte nicht mehr arbeiten". Unzweifelhaft war dies krankhafte Überarbeiten in der Julihitze von Venedig ſelbſt ſchon ein Symptom der Nervoſität. Von jetzt ab hat Scheffel kein größeres Werk mehr vollendet, mit ſo viel Plänen zu romanhaften Darſtellungen des Tizian, Heinrichs von Oſterdingen und anderer er ſich auch trug. Er wurde ſchwer krank und litt von da ab an Anfällen von Trübſinn. Die günſtige Aufnahme des Romans tröſtet ihn nicht; als einen Akt der „Deſperation" ſah er ſelbſt die Reiſe nach Südfrankreich an. Viel fehlte nicht, er wäre ſo zerſtört heimgekehrt wie einſt Hölderlin. Angeſichts der Großen Karthauſe fragt er ſich, ob die Mönche ſo unrecht hätten: „in silentio et spe erit fortitudo vestra" — hatte er ſelbſt doch ſchon in den „Trompeter" wie in den „Ekkehard" Helden des Schweigens und das Lob der Stille verflochten. In München, wohin ihn (1856) nur die Einladung eines Freundes, nicht eine Berufung des Königs gezogen hatte, hält der Gaſt des Künſtlerhofes es nur kurz aus: ſeine geliebte Schweſter, die ihm das Haus führte, ſtarb. Von da ab iſt er „der Fremdling, der Unbehauſte". Kurze Zeit weilt er als Bibliothekar (1858—1859) in Donaueſchingen, kaum länger in Eiſenach, wo ihn die Gunſt des Großherzogs und der durch Schwinds Fresken ihm eingegebene Plan des Wartburgromans nicht feſſeln konnten; die Franzoſenfurcht in Süddeutſchland nimmt er (1859) wohl mehr zum Vorwand, um in das Vaterhaus zu flüchten. Hier hat er einen gelähmten und geiſtig zurückgebliebenen Bruder zu pflegen; aber plötzlich (November 1860) bricht bei ihm Verfolgungswahn aus, er will in ein Kloſter der Provence, er wird ſchwer krank in Lieſtal in der Schweiz aufgefunden. Nach der Heilung bringen ihm taktloſe Zeitungsnachrichten neue Aufregung. „Ein Taſſoſchickſal", ſchrieb die Mutter; in der That: auch hier lag das Verhängnis mehr in dem kranken Weſen des Dichters als in den Umſtänden. Er taugte nicht mehr für die Welt. Der kurze Traum eines Eheglücks führte zu raſcher Trennung. Dann (ſeit 1872) in Radolfszell am Bodenſee eine weltfremde, leicht verbauernde Exiſtenz, zwiſchen die Erziehung des Sohnes und ärgerliche Prozeſſe geteilt. Die allgemeine Feier ſeines 50. Geburtstags machte ihn weniger froh über die Anerkennung als verſtimmt über die Laſt der Antworten. Er war Deutſchlands geleſenſter Autor geworden; bis zu ſeinem Tode hatte der „Ekkehard" etwa 90, „Gaudeamus" etwa 50, der „Trompeter" etwa 140 Ausgaben und Auflagen erlebt; man

berechnete für seine sämtlichen Werke (eine Gesamtausgabe ist nie erschienen) 500000 Exemplare: „auf je 100 Deutsche entfällt ein Band Scheffel". Seitdem hat der Absatz der Hauptwerke wohl abgenommen; aber gegenwärtig sollen „Trompeter" und „Ekkehard" allein es doch schon auf jene halbe Million gebracht haben. Aber vergebens sucht man nach einem Wort der Freude über so viel Wirkung, der Dankbarkeit, wie Geibel und Freiligrath sie ihrem Volke ausgesprochen haben. Verdrossen und verärgert, nicht in tragischer Größe wie Otto Ludwig, nicht einmal von den düsteren Fittichen eines melancholischen Geschickes überschattet wie Hölderlin und Lenau, ist er bald nach seinem 60. Geburtstage, den sein altes Heidelberg noch mit einer Beleuchtung der Schloßruine feierte, (9. April 1886) gestorben. Das Festlied zum Jubiläum unserer ältesten, schönsten und volkstümlichsten Hochschule war seit langer Zeit die erste rechte Dichtergabe des einst so Verschwenderischen gewesen und blieb die letzte; die Feier selbst hat er nicht mehr erlebt.

Tragik, wir wiederholen es, finden wir hier nur eben im Wesen des Mannes selbst, in seiner Nervosität, der die Gestalten der späteren Pläne in immer neuer Umformung zerrannen, aber auch und vor allem in jener Unfähigkeit, sich ganz hinzugeben. So wenig wie bei Keller eine herzerwärmende Lebensfreundschaft trotz vielen anwärmenden Künstlerbrüderschaften; in dem Verhältnis zur Kritik der nämliche krittliche verdrießlich-humorlose Ton wie etwa bei Hamerling; selbst in politischen Dingen, so schöne Verse er auch darüber (und gewiß aus vollem Herzen) geschrieben hat, oft und zumal in den „Briefen an Schweizer Freunde", die Frey (1898) herausgegeben hat, ein kleinlich gereizter Ton, der Weltfragen lediglich vom Standpunkt der persönlichen Bequemlichkeit gelöst sehen mochte. Immerfort ein ärgerliches „Laßt mich doch in Ruhe!" — laßt mich doch in Ruhe, Freunde, Ruhm, Vaterland, Aufgaben; laßt mich in Ruhe! Und wieder in dieser Ruhe eine nagende Unrast, ein Bedürfnis, sich zu schaffen zu machen, eine Unbehaglichkeit, die mit der rastlosen Strebsamkeit etwa eines Hebbel oder Ludwig nichts, aber auch gar nichts gemein hat.

Und woher dies alles? Ich glaube: weil Scheffel sein „Ideal" zu gut erreichte. Hätte er, wie Gottfried Keller, statt der romantischen Ungebundenheit, statt des freien Lebens in schöner Umgebung den solchen weichen Naturen so heilsamen Zwang zur Arbeit kennen gelernt — wir hätten mehr von ihm, er mehr vom Leben gehabt.

Nicht grundlos schreibt er einmal an den Vogt der Wartburg: in Zukunft möchte er gebunden werden. Aber daß er jeder Nähe eines Zwangs furchtsam auswich, lag eben selbst wieder in seiner problematischen Natur.

Haben wir uns mit diesen Ausführungen, wie wir fürchten, mit unsern Lesern vielfach in Widerspruch gesetzt, so müssen wir sie leider noch stärker reizen. Wir müssen bekennen, daß wir den beiden Hauptwerken Scheffels nur einen vorübergehenden Wert zuzugestehen vermögen, dauernden aber den Produktionen, über die es jetzt Mode ist die Achseln zu zucken: den Gedichten und vor allem der „Bummelpoesie".

Der „Trompeter von Säkkingen" (1854) gehört zu den Büchern, die die Popularität bei uns unpopulär gemacht haben. Schon die Illustrationen Anton von Werners sind nicht nach jedermanns Geschmack; aber nun ward der „Trompeter" auch noch komponiert, und alle Welt sang „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" — vielleicht das schwächste, jedenfalls das einzige ganz triviale Gedicht in dem ganzen Werk! Darüber vergaßen neuere Kritiker allmählich, was die älteren überschätzt hatten, überhaupt zu beachten. Der „Trompeter" ist seiner Anlage nach sehr wenig originell: der alte Schloßherr und sein reizendes Töchterlein, der Künstler als Bewerber, Kampf und Pflege im Schloß, Fahrt nach Italien und neue Begegnung, eingelegte Lieder — all das gehört zum alten Bestand der Romantik, und fast alle Hauptzüge finden sich in Wilhelm Hauffs „Lichtenstein". Wilhelm Hauff hat nach Prölß auch wirklich auf den jungen Dichter eingewirkt, neben ihm besonders der heimatliche Hebel und Daumers „Hafis"; ferner aber die in die Vorgeschichte der Eltern Scheffels reichenden Berichte von Säkkingen und den romantischen Zeiten des feudalen Mittelalters. Auf die Form hat vor allem Heines „Atta Troll" Einfluß geübt, auf die Ausführung die herkömmliche Technik des „romantischen Epos" mit seinen autobiographischen Momenten (wie in Werners Bericht über sein Rechtsstudium). Die Lieder erheben sich nicht allzu hoch über den Durchschnitt der damaligen Lyrik, wenigstens die der Liebenden, während die tiefere Reflexionsdichtung des Katers und des stillen Mannes ein wenig aus dem Stil des Ganzen herausfällt. Die üblichen Typen: der milde Kirchenfürst, der verfehlte Künstler als Folie des rechten, die gute alte Dame sind anspruchslos und anmutig hingezeichnet, und die Hauskapelle oder die mit ein paar

Strichen hingeworfenen Figuren aus der Prozession in St. Peter übertreffen sogar das Übliche.

Vor allem aber: Scheffel war der geborene Erzähler für engere Kreise. Wie ihn Anton von Werner gezeichnet hat: mit lebhafter Bewegung der rechten Hand aus dem von der linken vor die Augen gehaltenen Buch vorlesend, so müssen wir ihn uns immer denken. So erwuchs er in den archaistischen Spielereien des „Engeren", deren von Häusser eingeführte Art er für seine Episteln immer geliebt hat, zum Dichter. Daher diese unglaublich bequeme Verstechnik, deren Lässigkeit Mauthner köstlich mit seinem neuen Anfangsvers parodiert hat:

'ktober war's und gutes Weinjahr —

die sich aber ebenso zwanglos in die ernsteste Stimmung hineinzufinden weiß wie in die heiterste. Viel mehr als Jordan ist Scheffel auf das Vorlesen angelegt. Man fühlt sich bei ihm zu Hause; man ist der Gast eines liebenswürdigen Erzählers, der uns anspruchslos vorträgt, was er von dem Trompeter und seinen Schicksalen weiß, ohne allzu viel Objektivität oder sonstige Kunststrenge; er macht sich's bequem, und wir fühlen uns behaglich. Diese Empfindung der Leichtigkeit war etwas wert in einer Zeit, da noch immer „Titänchen" sich an allzu schweren Aufgaben zu verheben fortfuhren; aber freilich kam sie auch bedenklich dem Zeitgeschmack, dem Erholungsbedürfnis der müde gehetzten Zeitgenossen entgegen. Wie der sehr ernste Kampf der Hauensteiner zum fast harmlosen Rummel umgedichtet wird, das hat fast symbolische Bedeutung: die Zeit wollte eben Leichtes, wollte Lebensfreude, Mirza Schaffy; der Ernst durfte nur den Katern und den Höhlenmenschen zum wirksamen Kontrast beigelegt werden.

War hier Scheffels Erfolg sowohl in seiner Virtuosität wie auch in der Schwäche der Zeit begründet, so gereicht ein anderer Punkt ihm ausschließlich zur Ehre. Nach all den blitzblauen oder kohlschwarzen oder einfach grauen Epen war dies endlich eins, das Farbe hatte, Lokalfarbe. Wie man von Heine sagen kann, er habe eigentlich immer Reisebilder gedichtet, so sind Scheffels Schriften eigentlich alle Reiseepisteln. Wer die „Reisebilder" und die „Episteln" liest, der wird rasch erkennen, wo vorzugsweise Scheffels Stärke lag. Auch er gehört zu den Landschaftszeichnern, die aus der jungdeutschen Reisewut allmählich hervorgewachsen waren: Ludwig Steub (1812—1888), Ferdinand Gregorovius (1821—1891), Moritz

Hartmann (1821—1872), endlich als Nachzügler Heinrich Noë (1835—1897). Wie Gregorovius hat auch Scheffel das Bedürfnis, aus der ganz individuell erfaßten Landschaft Gestalten emporsteigen zu lassen — aber nicht sowohl historische Individuen, als vielmehr historisch-ethnologische Typen. So bildet sich ihm ein mit großer Bestimmtheit erfaßter Hintergrund: die Zustände in diesen katholischen Stiften unter den Nachwehen des großen Kriegs oder in dem Rom Innocenz' XI. (mit Salvator Rosa und Bernini als charakteristischen Exponenten — neben Carlo Dolce) sind ihm so deutlich wie Riehl die in den kleinen deutschen Fürstentümern, und daraus erwächst ihm die Haltung der Figuren, die Entwickelung der Fabel. Poetischer als bei Riehl wird die Behandlung aber nicht durch die Versform, sondern durch die poetische Einfühlung in die Landschaft. Mag die Beseelung der Flüsse von Hebel eingegeben sein — die Verkörperung der Waldeinsamkeit in dem stillen Mann bleibt eine glückliche Idee.

Mit „Ekkehard" (1857) steht es ähnlich. Als historischer Roman kann er weder mit Willibald Alexis noch mit den älteren Bänden der „Ahnen" auf eine Stufe gestellt werden, so weit er auch Dahn und Ebers hinter sich läßt — denn Scheffel war doch immer ein echter Dichter. Alle historischen Einzelheiten, besonders auch die mit störender Häufung angebrachten aus Scheffels Studium des alten deutschen Rechts, können den ungeheuren Anachronismus der Hauptfigur nicht erträglich machen. Auch Frau Hadwig hat gefährlich viel von der zerrissenen Dame der jungdeutschen Emancipationsromane. Mit welcher Fülle individueller Typen entwickelt sich dagegen das schwäbische Klosterleben, oder der Hunnenzug! Aus solchen Gesamtbildern die Einzelheiten herauszubilden, wie ein Archäolog aus einem halb verwitterten Relief die Linien einzeln herauslieſt, das ist Scheffels besondere Stärke. Und statt nun mit pedantischer Angst sich an die Vorlage zu halten, entschuldigt der Verfasser mit heiterer Selbstironie alle Sünden wider die historische Treue durch die Beizeichnung einiger ganz frei ausgeführter humoristischer Gestalten: Gunzo, Spazzo, und die lieblichen Figuren Audifax und Hadumoth, die, wie die alte Hexe, fast symbolische Produkte dieser Natur und dieser Verhältnisse scheinen. Die Sprache schwankt zwischen absichtlich schwerfälligen Archaismen und ganz moderner Dreinsprache des modernen Erzählers; aber auch das giebt dem Buch jenen Charakter des behaglich ungezwungenen Vortrags,

der gemütlich wohlthut, auch wo man ästhetische Bedenken hat. Als Gesamtbild bleibt der Ekkehard deshalb wertvoll, wenn auch der Held und sein Weltschmerz die innere Wahrheit der Jordanischen Nibelungen nicht allzu weit übertreffen.

Wie mittelalterlicher Weltschmerz ausgesehen haben mag, schildern drei kleine Einzelstudien. Das Thema zog ihn an — er flüchtete eben mit seiner eigenen Melancholie in zeitliche Ferne, wie er sie auf die Höhe der Berge trug. „Hugideo“ (1884) versetzt einen unglücklichen Liebhaber von heut, der die Marmorbüste seiner geliebten Römerin mit sich herumschleppt, in die summarisch aber glücklich geschilderte wogende Brandung, die die Völkerwanderung an eine einsame Rheinklippe schleudert. „Juniperus“ (1868), eigentlich als Episode für den großen Wartburgroman bestimmt, führt die Bewerbung zweier Jünglinge um eine Maid, Enttäuschung, Kampf und Sühne vor; die Jungfrau Rothraut ist leider wieder eine moderne Kokette, aber die „blöde Jugendeselei“ des Helden und der Narrenkampf sind meisterlich. Endlich die „Bergpsalmen“ (1860 geschrieben, 1870 erschienen) sind dem Bischof Sanct Wolfgang von Regensburg in den Mund gelegt, der sich von Mühe und Kampf seiner weltlichen Fürstenstellung in die Einsamkeit des Wolfgangsees flüchtete. Auch hier ist das historische Kolorit nicht eben ängstlich festgehalten, desto treuer aber das landschaftliche; in freien Rhythmen von großer Beweglichkeit weiß Scheffel die Empfindungen wiederzugeben, die Sturm und Sonnenschein, Ausfahrt und Heimkehr in dem vornehmen Siedler erwecken. Wie im Sonnenschein „der See erblüht“, das hätte freilich vor neunhundert Jahren kein Dichter so schildern, ja kein Beobachter so sehen können; man empfindet hier so recht deutlich, wie unsere Sinne sich geschärft haben. Die berühmten „scharfen Sinne der Naturvölker“ bemerken nur ein paar Dinge, auf die zu achten ihr ganzes Leben sie lehrt; wüßten sie, was wir alles auf der Oberfläche des Wassers, im Spiel der Sonnenstrahlen, im Schnee und Staub sehen, sie würden uns für Zauberer halten.

Wie die „Bergpsalmen“, die in ein paar Gedichten die Geschichte eines Einsiedlers geben, führt auch „Frau Aventiure“ (1863) von der Erzählung zur Lyrik über. Es ist eine Sammlung von Liedern, die in dem großen Wartburgroman den einzelnen Sängern in den Mund gelegt werden sollten. Man kann kaum behaupten, daß sich Scheffel mit der Individualisierung große Mühe

gegeben hätte: ein paar Citate und ein paar typiſche Züge genügen ihm, um Wolfram und Oſterdingen zu charakteriſieren. Vortrefflich iſt dagegen der Ton der fahrenden Leute getroffen; fühlte doch Scheffel ſelbſt ſich als ein ſolcher, „ohne Ruhe, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite", dem fahrenden Spielmann Jung-Werner nah verwandt. — Durch ihren düſtern Ton heben ſich ein paar maskierte Bekenntniſſe ab: die politiſchen Klagelieder des Byzantiners Anaſtaſios, der Groll verſchmähter Liebe in den Gedichten des Magnus aus dem finſtern Grunde. Im einzelnen enthalten die Gedichte viele Schönheiten und ſind faſt durchweg melodiſch ſehr reizvoll (obwohl keineswegs im alten Stil; die „Ausreiſe" Wolframs z. B. iſt in jedem Takt modern, noch mehr der berühmte „Heini von Steier"). Aber dieſer Scheffeliſch-minneſingeriſche Kompromiß-Stil hat auf die Dauer etwas unerträglich Schwankendes, faſt Unwahres; gerade von hier iſt das Unheil unechteſter „Butzenſcheibenpoeſie" zumeiſt ausgegangen.

Unheil hat auch „Gaudeamus" (1867) angeſtiftet. Dennoch halten wir dieſe Sammlung burſchikoſer Lieder für Scheffels bedeutendſte, für ſeine einzige dauernde That.

Das deutſche Trinklied gehörte ſeit den Anakreontikern zum unentbehrlichen Beſtand jedes Liederbuches; und in die Tradition des für eine heitere Tafel gedichteten Kneipliedes trat Scheffel ſchon ein, als er nur für den „Engeren", für den Heidelberger Freundeskreis dichtete. Nun hat aber das deutſche Trinklied gerade in ſeinen Blütezeiten allemal einen leiſe parodiſtiſchen Charakter getragen. Das Volkslied parodiert den Minneton: „Der liebſte Buhle, den ich han, der iſt mit Reifen bunden". Schiller beginnt ſein „Punſchlied" im pompöſen Ton des philoſophiſchen Lehrgedichtes:

Vier Elemente
Innig geſellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

Scheffel, durch und durch ironiſch, ja mehr als das: durchaus ſkeptiſch angelegt, giebt der Kneipdichtung dies Element wieder, ohne das wenigſtens eine ausgedehntere Pflege des Trinkliedes nur zu leicht einen unwahren, gezwungenen Charakter annimmt. Er läßt ſich durch immer neue Anläſſe immer neu zu dem ſtehenden Refrain „Ergo bibamus" begeiſtern. Seine Kneiplieder ſind ein großes Gelegenheitsgedicht. Der Wiſſensdünkel be-

sonders jener Zeit ironisiert sich in ihnen. Da haben wir alles: Naturwissenschaft, Kulturgeschichte, historischen Roman und Lokaldichtung. Wie Scheffels unruhiger Geist das alles trieb, alles ohne Befriedigung, so setzt er es hier in Verse, um jedesmal mit seinem Gaudeamus! zu schließen. So betrachtet gewinnt die Sammlung als Ganzes wirklich ein aristophanisches Ansehen. Die Geologie, diese unbehagliche Wissenschaft, die immer gleich mit Jahrhunderttausenden bombardiert, hatte schon Kobell — den Scheffel auch citiert — und Sallet zu parodistischen Trinkliedern gereizt; nun aber erfahren wir, daß trotz all der ungeheueren Zeiträume es zu den Zeiten der Ichthyosauri „tout comme chez nous“ herging. Das ist der Grundton: die Unveränderlichkeit des Menschengeschlechtes:

Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.

Und noch ein anderes Faustcitat drängt sich auf: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.“ Nur die Historiker, meinte man, hätten mit den Naturforschern Schritt gehalten. Geologie! Paläontologie! („Der Granit“, „Der Ichthyosaurus“), Urgeschichte! („Der Pfahlmann“), Astronomie! („Der Komet“), Chemie! („Asphalt“) und Ackerbauchemie! („Guano“) — wie stolz sahen sie auf die „schwankenden Resultate der Geisteswissenschaften“ herab! Nur die Geschichtsforschung galt als exakt. Die historische Rechtsschule lehrte, wie die Rechtsbegriffe entstanden — „Pumpus von Perusia“ giebt eine abweichende Hypothese über den Ursprung des Darlehns. Auf Niebuhrs Forschungen gestützt hatte Macaulay (1842) seine „Lays of ancient Rome“ gedichtet: historische Balladen, die veranschaulichen sollten, wie die ältesten Geschichtsquellen eigentlich aussahen, — Scheffel schrieb dagegen im Ton von Schulze-Delitzsch' „Hussiten vor Naumburg“ sein lustiges Studentenlied „Als die Römer frech geworden“. Direkte Parodie ist freilich gerade bei diesen Gedichten selten anzunehmen, während sie bei anderen maßgebend war: die „Letzte Hose“ parodiert das irische Volkslied von der „Letzten Rose“; bekannte viel citierte Wendungen aus Herder oder Heine werden scherzhaft verwandt. Aber diese Einzelanspielungen treten doch weit zurück hinter jenem Charakter einer allgemeinen Ironisierung der Wissenschaft, die (wie Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“ sich gleich spöttisch ausdrückt) „wie gewöhnlich den bisher denkbar höchsten Stand soeben erstiegen

hatte“. Und von dieſem Standpunkt aus wollen auch die „hiſtoriſchen Romane“ und „hiſtoriſchen Novellen“ in „Gaudeamus“ betrachtet ſein: das übermütige Lied „Am Grenzwall“ bildet gewiſſermaßen ein Satyrſpiel zu der (ſpäteren) Tragödie „Hugideo“, die Mönchslieder („Des Kloſterkellermeiſters Sommermorgenklaggeſang“, „Die Maulbronner Fuge“) ergänzen den „Ekkehard“ und das Muſikantenſtücklein „Die Schweden in Rippoldsau“ den „Trompeter von Säkkingen“. Gerade die diskrete Miſchung von Ernſt und Scherz giebt den beſten Dichtungen Scheffels ihren eigenen Reiz. Karl Lachmann und ſeine Schüler (denen Scheffels Lehrer Holtzmann überdies feindlich gegenüberſtand) ſuchen die Urform der epiſchen Volkslieder zu ermitteln, deren allgemeinen Typus Niebuhr, wie erwähnt, feſtgeſtellt hatte: das „Hildebrandslied“ Scheffels drückt neben dem Spaß zugleich ernſthaften Zweifel an der Möglichkeit dieſes Unterfangens aus. Und ſo iſt der „Rodenſtein“ gewiſſermaßen eine Verkörperung dieſer Skepſis. Wie die Reiſeepiſteln und die in „Gaudeamus“ hübſch vertretenen Reiſegedichte („Abſchied von Olevano“, „Der Hut im Meer“, „Graziella“, „Der Aggſtein“; der ſchwache „Grindwalfang“ ſtammt noch von der ſkandinaviſchen Reiſe mit Welcker) Erlebnis und Dichtung miſchen, ſo wird hier aus den Ruinen der Burg Rodenſtein, die er 1857 beſuchte, und den Sagen von dort umgehenden Geſpenſtern und hölliſchem Spuk ein ganzer Roman aufgebaut: der des trinkenden Heros. So ward der Burgherr, der über Pfarrerzorn und Philiſterſchwächlichkeit ſiegt, ein verkörperter Proteſt gegen die Kopfhängerei. Und Perkeo lehrt die Weisheit derer, die die überkluge Philiſterwelt Narren ſchilt, und das friſche Wanderlied („Wohlauf, die Luft geht friſch und rein“) zieht ein zweifelhaft Geſicht zu der frommen Weltflucht des Einſiedlers (wobei wir wieder an Kloſterſcenen aus dem „Ekkehard“ denken). Und ſo tönt das Ganze zu einer durchgebildeten „feuchten Fuge“ zuſammen, und wer ſich dagegen empört, ſollte Jean Pauls Wort nicht vergeſſen: „Es kommt alles darauf an, daß man Spaß verſtehe, das heißt Ernſt.“

Auch im einzelnen ſind dieſe Gedichte vielfach kleine Meiſterwerke. An dem kunſtvollen Aufbau etwa des „Schwarzen Walfiſches“ könnten die meiſten Balladenlärmer lernen. Heines groteske Reime werden glücklich nachgeahmt:

O Quintili, armer Feldherr —
Dachteſt du, daß ſo die Welt wär'?

In der Veranschaulichung von Spuk und Unmöglichkeiten, in der Beseelung von Fossilien und Urkunden entwickelt Scheffel eine wirkliche Genialität, und ein Vers wie dieser:

Hemdärmelig ein Geist steht am Maste —

in dem überhaupt durchweg glänzenden „Enderle von Ketsch" sollte von Rechts wegen allein genügen, um seinen Dichter unsterblich zu machen. Friedrich der Große meinte, der zweite Vers der „Henriade" — den Voltaire einem anderen Epiker gestohlen hatte — wiege allein die ganze Ilias auf; uns scheint solch ein Vers, der Scheffels kräftige Anschauung und seine diskrete Ironie in der Quintessenz beisammen hat, recht viele gereimte Schauergeschichten aufzuwiegen.

Kaum mag man noch bedauern, daß diese „Bummelpoesie" so viel von Scheffels poetischer Kraft aufgezehrt hat. Als Ganzes sind eben die Lieder des „Gaudeamus" viel mehr als eine Liedersammlung: ein lebendiger Ausdruck einer starken Zeitströmung, ein Denkmal des beginnenden Zweifels an der von Karl Vogt und Ludwig Büchner, Wilhelm Jordan und Gustav Freytag so zuversichtlich behaupteten Unfehlbarkeit der Wissenschaft, ein Triumph der echten Ironie, die in einer Epoche epigonenhafter Grübelei fröhlich ruft: „primum vivere, deinde philosophari!"

Freilich — der Standpunkt war gefährlich. Die Skepsis zwar hat nur den Dichter selbst geschädigt, als sie von heiterem Zweifel zu finsterer Negation umschlug. Aber der leichte Ton, das „Bummelige" hat Unheil genug gestiftet. Wie man Heine seine Freiheiten absah, ohne seine Feinheiten zu lernen, so mußte Heyse in einer Epistel an Geibel klagen:

Der Freund, der liedesmächtig, stark und zart,
Zur Urständ' half dem edlen Ekkehard,
Wohl ahnt' er nicht, daß er heraufbeschwor
Den reim- und meistersingerlichen Chor.
Ein Narr macht mehre, Freund. Doch gieb nur Acht,
Wie viele Thoren erst ein Weiser macht!
Der Maskentrödel, guter alter Zeit
Entlehnt, birgt nun moderne Nichtigkeit.
Da schleift und stelzt ein blöder Mummenschanz,
Ein Landsknechtminnespiel und „Gowenanz"
Mit Hei! und Ha! und Phrasenspuk verbrämt,
Der totem Kunstgebrauch sich anbequemt.
O wie den Herrn, die nichts zu sagen hatten,
Die fremde Schnörkelrede kam zu statten,

Und wie der Zeit, die nicht zu eignem Stil
Den Mut erschwang, die Ästerei gefiel!

Die scharfen Worte richten sich zunächst gegen Julius Wolff (geb. 1834) aus Quedlinburg, der in der That in der Technik wie in der Popularität der nächste Erbe Scheffels ist. Wolff, der den ganzen Feldzug von 1870 mitgemacht hat, ließ zunächst Gedichte erscheinen („Aus dem Felde" 1871), dann sein erstes Versepos: „Till Eulenspiegel redivivus" (1874). Julian Schmidt besprach es wohlwollend — wie denn der „grimme Julian Schmidt" viel mehr junge Talente ermutigt hat als der „sanfte Karl Frenzel" — und fand sich durch den ganzen Ton außer an Scheffel auch an Eichendorff erinnert. „Dazu kommt ein volles gesättigtes Naturgefühl, ein begeistertes Auge für das Eigentümliche der Landschaft. Einzelne gemütliche Genrebilder, z. B. die Kneipe unter der wilden Weinlaube, haben in ihren Umrissen geradezu etwas Goethesches." Er hob auch den realistischen Fortschritt hervor, daß der fahrende Spielmann jetzt die Weinsorten genau unterscheide, wo man sich in der Zeit unserer alten Romantik damit begnügte, „den goldenen Wein in grünen Römern im allgemeinen zu besingen"; hierin ist Wolff jedoch nur Schüler Roquettes. Aber Julian Schmidt vermißte auch schon hier Menschen in den Kostümen. Das ward dann immer schlimmer. Der „Rattenfänger von Hameln" (1875) und „Der wilde Jäger" (1877) — Wolffs bestes Werk — versuchten wenigstens noch, gewisse Typen kräftig herauszubringen, den Vaganten, den Ratsherrn, den Pfaffen, den Schloßherrn; aber im „Tannhäuser" (1880) ging die Zeichnung ganz über dem glatten Klang verloren. Es folgten dann noch andere Romanzen („Lurlei" 1886) und historische Romane, denen nun auch Wolffs große Fähigkeit leicht melodischer, wenn auch nie individueller und nie individualisierender Versgebung nicht zu gute kam („Der Sülfmeister" 1883, „Der Raubgraf" 1884, „Das schwarze Weib" 1894). — Der zweite Haupterbe Scheffels ist Rudolf Baumbach (geb. 1840) aus Kranichfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen. Er hat Naturwissenschaft studiert und als eifriges Mitglied des Alpenvereins ein „Gaudeamus für Bergsteiger" unter dem Titel „Enzian" mit seinen Beiträgen unterstützt; dabei wurde er als lyrisch-humoristisches Talent entdeckt, und nun läßt er jedes Jahr ein niedliches Bändchen erscheinen, das in hübscher Ausstattung gern verschenkt wird („Zlatorog", eine Alpensage 1877, „Sommermärchen" 1881, „Spiel-

mannslieder" 1882). Baumbach hat mehr Eigenart als Wolff: die liebevolle Versenkung in Einzelheiten der Alpenwelt kommt seinen Liedern zu gut, auch ein gewisser lehrhafter Zug giebt den allzu flüssigen Verslein etwas Halt.

Nicht Scheffel und der „Ekkehard" und die Lieder des „Gaudeamus" allein, sondern die ganze historisch-politische Dichtung, zu deren Epigonen eigentlich Scheffel schon selbst gehört, hat die berüchtigte Invasion des „historischen Romans" in seiner Entartung verschuldet. Es kam eine Richtung auf, der die Äußerlichkeiten alles waren, eine leere Meiningerei in echten Kostümen, aber ohne lebendige Talente. Am äußerlichsten faßte den historischen Roman sein talentvollster Vertreter auf: Georg Ebers (1837—1898) aus Berlin. Er kam fast zufällig in diese Übung: der gelehrte Ägyptolog (1865 Privatdocent in Jena, 1870 Professor in Leipzig bis 1889; seitdem im Ruhestand in München und Tutzing) wollte dem Publikum ein populäres Bild der Zustände im alten Ägypten geben, wie etwa andere in Romanform Hellas und Rom geschildert hatten. So entstand das Buch „Eine ägyptische Königstochter" (1864). Dauernde Probleme, die wirklich in Ägypten auch eine große Rolle gespielt hatten, wie der Kampf zwischen König- und Priestertum, waren geschickt hineingezogen, um eine merkwürdige, unbekannte Welt uns geistig anzunähern. „Uarda" (1877) zeigte in stilistischer Hinsicht, „Homo sum" (1878), aus dem altchristlichen Ägypten, in psychologischer entschiedene Fortschritte. Der Jubel war groß, und Berlins maßgebender Kritiker, Karl Frenzel, kompromittierte sich unverlöschlich, indem er Ebers' geschickten Requisitenroman mit Flauberts düster-großartigem Kulturgemälde „Salammbô" verglich. Seitdem ging es mit Ebers, wie mit Julius Wolff und mit Felix Dahn: er fehlte auf keinem Weihnachtstische mit seinem neuen Buch („Die Schwestern" 1880, „Der Kaiser" 1881 u. s. w.), übertrug die archäologische Ausstattungskunst bald auch auf das stilvolle Mittelalter der Prachtmöbelzeit („Die Frau Burgemeisterin" 1882, „Barbara Blomberg" 1896), „erholte sich" dazwischen, indem er „bloß eine Novelle" schrieb („Eine Frage" 1881), und vervollständigte sein mit peinlichster Regelmäßigkeit erledigtes Lebenswerk an historischen Romanen durch den historischen Roman des eigenen Lebens („Die Geschichte meines Lebens" 1892). Auch Märchen kamen dazu (1891); Gedichte glücklicherweise nicht. Felix Dahn (geb. 1834) aus München, der unermüdlich schreibende Jurist,

Hiſtoriker, Balladen- und Schauſpieldichter, hatte ſehr viel weniger künſtleriſche Anlage einzuſetzen; aber das Pathos eines feurigen Patriotismus bringt in ſeine mißlungenſten Produkte eine Wärme, die in den „Schweſtern“ oder dem „Kaiſer“ niemand finden wird. Sein berühmteſter Roman, der endloſe „Kampf um Rom“ (1876), iſt nur eine neue Verkleidung des unſterblichen litterariſchen Ahasver, des alten Abenteuerromans: „Der ganze Romanapparat,“ ſagt Scherer, „mit unterirdiſchen Gängen, vergrabenen Schätzen, nächtlichen Verſchwörungen, Verwechslungen, Behorchungen — es kommt alles vor, und man iſt faſt verwundert, keiner Zauberei und keiner Geiſtererſcheinung zu begegnen.“ Im Mittelpunkt Cethegus, der ſchlaue Römer, der Jeſuit von Sue und Jordan, diesmal in der Zeit des Juſtinian ein patriziſcher Konſular, zugleich „ein Byronſcher Held mit ausgebrannter Bruſt“; um ihn Typen und Requiſiten in neueſter Technik angehäuft. Erhält aber hier wenigſtens ein gewiſſes robuſtes Heranſchleppen bewährter Situationen in Spannung, ſo ſind die kleinen Romane aus der Völkerwanderung (1882—1890, 7 Bände; darunter „Biſſula“ 1883) gar arg, und vollends jene Stückchen, in denen der Autor, in urgermaniſche Felle gehüllt, ſeine moderuſten Antworten auf alte Fragen giebt („Sind Götter?“ 1874, „Odhins Troſt“ 1880). Auch Adolf Hausrath (geb. 1837 zu Karlsruhe), Profeſſor der Theologie in Heidelberg, der gelehrte Verfaſſer einer „Neuteſtamentlichen Zeitgeſchichte“, ſtellte in ſeiner „Klytia“ (1882) den bekannten rührigen und mächtigen Jeſuiten als Hauptintriganten in die Mitte. Hausrath, der unter dem Namen „George Taylor“ ſchrieb, hat hier den Vorteil, aus gründlicher lebendiger Kenntnis der religiöſen Umtriebe in der Zeit nach der Reformation und mit lokaler Anknüpfung (an den Heidelberger Schloßbau) zu ſchreiben, während er ſonſt, wie die meiſten anderen, nur aus zuſammengeſuchten Steinen ein Moſaikbild zuſammenlegt („Antinous“ 1881, „Jetta“ 1884). Vielſeitige Arbeiten zur Geſchichte der Weltlitteratur (1888), der neueren europäiſchen Litteratur (1882—1885) und ſpeciell der neueren deutſchen Dichtung (1886) führten Adolf Stern (geb. 1835 in Leipzig) zu erfolgreichen Romanen („Die letzten Humaniſten“ 1880, „Camoëns“ 1887) und Novellen (in Auswahl erſchienen 1897) von hiſtoriſchem Kolorit und leicht lyriſcher Färbung. Ähnliches gilt von Ernſt Eckſtein (geb. 1845 in Gießen), einem vielgereiſten und vielgeübten, wenn auch etwas flachen Talent; von der humoriſtiſchen Erzählung („Schach der

Königin" 1870) und der Humoreske („Ein Beſuch im Carcer" 1875) iſt auch er zum hiſtoriſchen Roman übergegangen („Die Claudier" 1881, „Aphrodite" 1885 u. a.), nicht ohne Erfolg. Aber ſo recht zu Hauſe iſt er doch nur in der Plauderei und in polyglotten Versſpielen („Lyra germano latina" 1894: deutſche Gedichte von Goethe, Lenau u. a. im Versmaß der Originale ins Latein übertragen) — einer Spielerei, deren Verwandtſchaft mit Scheffels anachroniſtiſchen Gedichten auf der Hand liegt. Auguſt Sperl erwählte ſich das deutſch-böhmiſche Grenzgebiet zur Specialität („Die Fahrt nach der alten Urkunde", „Die Söhne des Herrn Budowoj" 1897), Gregor Samarow aber (eigentlich Oskar Meding, geb. 1828) aus Königsberg überbot alle Konkurrenz durch unheimliche Fruchtbarkeit im „hiſtoriſchen Zeitroman".

Faſt all dieſe Bücher gehören in die Litteraturgeſchichte nur als Symptome, nicht als Leiſtungen. Das Gleiche gilt auch von der breiten Flut der eigentlichen Ermattungs- und Erholungspoeſie. Sie ſtammt nicht wie die Poeſie Johann Georg Fiſchers, Waldaus, Meißners, Linggs aus einer einzelnen Richtung des vorigen Jahrzehnts — die geſamte Wirkung jener Epoche ſpiegelt ſich in ihr ab. Die Ermüdung, die wir als Kennzeichen der Zeit nach 1848 beſchrieben, findet in ihr direkten Ausdruck. Nur keine Anſtrengung, keine geiſtreiche Unterhaltung, keine hiſtoriſchen Studien und Nutzanwendungen, keine politiſche Tendenz, auch keine künſtliche Form: Rekonvalescentenlitteratur wird gewünſcht und gereicht. Nicht daß alle Autoren, die hierher zu rechnen ſind, gerade auf dies Verlangen des Publikums ſpekuliert hätten — ſie wollten zunächſt nur die eigene Abſpannung heilen. Aber die Spekulanten blieben freilich ſo wenig aus wie beim hiſtoriſchen Roman.

Zunächſt iſt hier an die Fortdauer jener anſpruchsloſen Unterhaltungslitteratur zu erinnern, die ſchon viel früher eingeſetzt, ja eigentlich nie ganz aufgehört hatte: Friedrich Gerſtäcker (1816—1872), Friedrich Wilhelm Hackländer (1816—1877) aus Burtſcheid bei Aachen („Europäiſches Sklavenleben" 1854) und Edmund Hoefer (1819—1882) aus Greifswald als Haupttypen, aber auch Theodor Mügge (1806—1861), Otto Müller (1816—1894) und andere mehr. Aber bei ihnen tritt noch nicht das eigentlich Reconvalescentenhafte hervor; das kommt erſt mit der geſuchten Vermeidung jeder, auch der leiſeſten Aufregung und Anſtrengung.

Bezeichnend ist nun vor allem der Umstand, daß diese scheue Erholungslitteratur gerade von den Jungen vertreten wird. Sonst sind doch gerade diese die „Titanen", und wer bis zu fünfundzwanzig Jahren keine Welt zertrümmert hat, wird schwerlich ein großer Baumeister werden. Anders ist es jetzt. Als den „wahren Repräsentanten jener ‚Neuen Menschen', die aus der trüben Flut des ‚tollen Jahres' emporgetaucht sind und die sich nun außerordentlich schön und außerordentlich klug vorkommen, bloß weil sie die Narben und Wunden nicht tragen, die die Älteren entstellen, und weil sie die Thorheiten nicht begangen, unter deren Folgen sie zu leiden haben", bezeichnet der gescheite Robert Prutz (1859) Otto Roquette (1824—1896) aus Krotoschin in der Provinz Posen. Und den großen, einzigen, ja verhängnisvollen Erfolg dieses liebenswürdigen Poeten, das Gedicht „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) findet er gerade durch diese „abstrakte Jugendlichkeit" ausgezeichnet. Man beachte den gut gewählten Ausdruck „abstrakte Jugendlichkeit": es ist in der That eine von allen konkreten Fragen und den meisten konkreten Dingen mit instinktiver Scheu schweigende Art, von allem Kampf des Tages entfernt, „weltfern, weit, weit dahinten"; ich möchte sagen, es ist mehr eine mädchenhafte als eine männliche Jugendlichkeit. Und eben darum hat der Dichter sich auch nicht entwickelt. Er schrieb aus fröhlicher Seele die Geschichte von der Brautfahrt des Prinzen Waldmeister zur Prinzessin Rebenblüte — eine Ausmalung volkstümlicher Beseelung, wie sie knapper, humoristischer z. B. Burns in „Hans Gerstenkorn" gegeben. Der Erfolg war verdient — aber er war zu groß.

So unaufhörlich er produzierte, Dramen, Romane, Erzählungen in Versen — er blieb, wie Bodenstedt, für das Publikum der Autor eines Buches, und scherzhaft-klagend erzählt er es selbst, wie man ihn immer wieder mit Waldmeister und Maibowle feierte trotz „Gevatter Tod" (1873) und dem „Buchstabierbuch der Leidenschaft" (1878). Und, wie bei Mirza Schaffy, hatte auch hier die Welt im Grunde recht. Wohl darf Fulda anerkennen, daß Roquette über den „Waldmeister" innerlich hinauswuchs und sich zu ernsteren Zielen durchrang — aber es zeigte sich doch bei all seinem unermüdeten Streben nur, daß sein Talent voll nur zu jener leichten Produktion ausgereicht hatte. Nur ein Werk hat noch Bedeutung, und das hat auch Beachtung gefunden: die Lebensgeschichte „Siebzig Jahre" (1893). Aus diesem liebenswürdigen Buch lernen wir das

Beſte kennen, was jene Zeit beſaß: die ruhige Lebenstapferkeit, den unverdroſſenen Lebensmut. Mit welch ſieghaftem Humor kämpfte ſich ein Ludwig Pietſch (geb. 1824 in Danzig: „Wie ich Schriftſteller geworden bin“ 1892, 1896) durch alle Bedrängnis durch! Sie ließen ſich dadurch weder die Lebensfreude zerſtören, noch das Wohlwollen. Darin liegt die Größe dieſer ſonſt nicht eben großen Generation.

Die gleiche Entwickelung oder doch Ausbildung vom Rhein- und Weindichter zum eifrigen Produzenten von Dramen und hiſtoriſchen Romanen wie Roquette, der typiſche Dichter dieſer Reihe, zeigt der ältere Wolfgang Müller von Königswinter (1816—1873), der ſeinerſeits durch den heiteren Malerdichter Robert Reinick (1805—1852) aus Danzig („Liederbuch eines Malers“ 1837—1844) angeregt war. Und ganz ähnlich ging Guſtav zu Putlitz (1821—1890) aus Retzien in der Weſtprignitz von der Märchendichtung („Was ſich der Wald erzählt“ 1850) zu größeren, aber erfolgärmeren Leiſtungen über, nur daß er ſtatt des hiſtoriſchen Romans das hiſtoriſche Drama („Das Teſtament des Großen Kurfürſten“ 1858) bevorzugte. Als Putlitz ſeinen Erſtling zum Verleger brachte, meinte der: „Aber Märchen! In dieſer Zeit, in der man nichts lieſt, als politiſche Blätter und Broſchüren!“ So erzählt der Dichter ſelbſt, der, wie Roquette ein rechter Vertreter der Herzensgüte dieſer Generation, in einem autobiographiſchen Buch („Mein Heim. Erinnerungen aus Kindheit und Jugend“ 1885) ſein beſtes Werk hinterlaſſen hat. Das war 1848. Seitdem aber haben Roquette und Putlitz das Märchen ſo in die Mode gebracht, daß die einſichtsvollſten Kritiker der Epoche, der liberale Prutz und der feudale Sternberg, ganz einig ſind in ihrem Entſetzen über die Modemärchen. Wahrhaft unſittlich nennt Sternberg dieſe „Kundgebungen der Bonnen“, und lieber wollte er ein junges Mädchen bei einem freien Produkt des 18. Jahrhunderts ertappen als bei „Was ſich der Wald erzählt“. Noch das beſte Produkt dieſer Strömung, die alle Schwächen der Anderſenſchen Märchen ohne ihre Vorzüge, Phantaſie und Kunſt des Aufbaus, beſaß, iſt „Prinzeß Ilſe“ (1850) von Marie Peterſen (geſt. 1859) aus Frankfurt a. O. Wie die Ilſe auf dem Mühlrad ſteht und ſich das Schaummützchen aufſtülpt, wie ſie die Kinder wäſcht und badet, oder wie die Erdbeerblüte errötet, das iſt recht hübſch und hilft über die Vorträge fort, die der Tannenbaum über die Kultur hält. — Mißlungen ſind vor allem eigentliche Nach-

ahmungen Roquettes wie „Der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie“ (1853) von Julius Rodenberg (geboren 1831) aus Rodenberg in Kurhessen. Vielleicht war es aber gerade kein übles Zeichen, daß dieser Jugendversuch des „jungen frischen Liedermunds“, wie Freiligrath ihn nannte, mißglückte; denn eben daß das „abstrakte Wonnegefühl der Jugend“ bei Rodenberg nicht so alleinherrschend auftritt wie bei Roquette, machte zwar seine ersten Veröffentlichungen schwächer, ihn selbst aber entwickelungsfähiger. Rodenberg, der schon als Primaner Sonette „Für Schleswig-Holstein“ (1850—1851) veröffentlicht hatte und später, gleichzeitig mit Theodor Fontane, das romantische Großbritannien für das deutsche Publikum entdeckte („Ein Herbst in Wales“ 1858, „Die Insel der Heiligen“: Irland 1860, „Tag und Nacht in London“ 1862), bildete sich trotz jenen allzu frühreifen Anfängen zu einem trefflichen Schilderer der neuen deutschen Großstadt heraus („Bilder aus dem Berliner Leben“ seit 1885, „Klostermanns Grundstück“ 1891), nachdem er vorher, wieder auf Fontanes (und Alexis') Pfaden, einen historischen Roman aus Berlins Vergangenheit geschrieben hatte („Die Grandidiers“ 1879). Gerade der Nichtberliner hat sich in das Leben der kleinen Leute, die Verschiedenheiten der Stadtteile und Straßen, die nur der liebevollen Aufmerksamkeit aufgehen, die Beziehungen zwischen berühmten Personen und ihren Heimstätten versenkt; für Wien, München, Stuttgart thaten es Eingeborene. Immerhin bleibt etwas von dem alten Charakter jener Generation, wenn Rodenberg die vielberufene „Poesie der Großstadt“ vermeidet, den berauschenden Gesamtchorus überhört und nur den einzelnen Stimmen, der Psychologie der Kaiser-Wilhelmstraße und der Ethnologie der „frühen Leute“ sich hingiebt. Jene wetterfeste Heiterkeit, die an Roquette, Pietsch und manchem ihrer Altersgenossen erfreut, eignet auch dem jüngeren Rodenberg; und das Wohlwollen gegen jüngere Talente, das sie alle auszeichnet, hat nicht wenig dazu beigetragen, seine „Deutsche Rundschau“ (seit 1874) zur führenden deutschen Revue zu machen. Neben Gottfried Keller, Theodor Storm, C. F. Meyer, Luise von François, neben Herman Grimm, Wilhelm Scherer, Helmholtz, Du Bois Reymond fanden hier aufblühende Talente wie Helene Böhlau oder Anselm Heine eine von dem ganzen gebildeten Deutschland beachtete Bühne. Freilich setzt die „Rundschau“ als Gesamterscheinung die Bedingungen der siebziger Jahre voraus.

Natürlich hat nicht gerade jeder, der in die von Roquette typiſch vertretene Reihe gehört, mit einer Märchendichtung angefangen. Ganz und gar hierher gehört ſo auch Hermann Allmers, geboren 1821 in Rechtenfleth bei Bremen „auf einem freien Frieſenhofe, der ſchon länger als 500 Jahre ſich im Beſitz ſeiner Familie forterbte“, Abkömmling alter frieſiſcher Häuptlinge. Nach allen Berichten muß die bezaubernde Liebenswürdigkeit des Mannes an ſeinen Erfolgen und an ſeiner (wenn auch lokal begrenzten) Volkstümlichkeit mehr Anteil haben als die mit leichter Grazie hingeſchriebenen Bücher („Marſchenbuch“ 1857, „Dichtungen“ 1860, 1878, „Römiſche Schlendertage“ 1869). Die heitere Reiſeluſt, die warme Teilnahme an öffentlichen Beſtrebungen aller Art (beſonders an der Hebung der öffentlichen Kunſtpflege und des Kunſtgeſanges), die mit Toleranz vereinte Aufklärung ſeines Auftretens wirkt gewinnend und hält feſt. Es ſind nicht umſonſt in dieſer Zeit ſo viel Junggeſellen unter den Autoren; wie Roquette gehört auch Allmers dazu. Es giebt eine andere Junggeſellengruppe, die zu ernſt zum Heiraten war: Gottfried Keller, Ferdinand Kürnberger, Heinrich Leuthold, Rudolf Lindau; aber im allgemeinen iſt der Dichter dieſer Generation zum freundlichen Onkel geboren, wie ihn etwa Ernſt Wichert (geboren 1831) aus Inſterburg, ebenfalls der Autor zahlreicher patriotiſcher Dramen und Romane („Die gnädige Frau von Paretz“ 1877, „Heinrich von Plauen“ 1881 „Der große Kurfürſt in Preußen“ 1886, „Aus eigenem Recht“ 1893, „Marienburg“ 1895) und beſſerer Luſtſpiele („Ein Schritt vom Wege“ 1873) in ſeinem „Herrn Pathen“ geſchildert hat. Bei aller freundlichen Anteilnahme eine Schwäche, ja eine Unfähigkeit intenſiven Miterlebens, die ganz natürlich gern hiſtoriſche Ferne oder Märchenluft ſucht, um mit ihrer ungenügenden Realität weniger aufzufallen; bei allem ernſten Streben ein gewiſſen Dilettantismus des inneren Erlebniſſes, der der tiefſten Erregung ſcheu ausweicht; aber auch bei all dieſen Bedenklichkeiten eine goldene Ader echter Menſchenliebe, die ſich ſcheut, ihren Menſchen und ihren Leſern, aber auch ihren Mitgenoſſen allzu wehe zu thun!

Dieſen allgemeinen Charakter trägt auch die Erbauungspoeſie der Zeit. Der liebenswürdige Karl Gerok (1815—1890) aus Vaihingen reimt eine Anzahl vorher beſtimmter Themen (in den „Palmblättern“ 1857, 1878: „Heilige Worte, Zeiten, Berge, Waſſer“) mit milder Ergriffenheit, doch ohne je feurig oder hinreißend zu

wirken; und eben deshalb fand er so lebhaften Anklang in der matten, aber liebevoll sanften Zeit. Besser stand dieser Ton der eigentlichen Jugendlitteratur, in der es deshalb Ottilie Wildermuth (1817—1877) aus Rottenburg am Neckar mit ihren (seit 1852 veröffentlichten) zahlreichen Erzählungen zu verdienter Beliebtheit brachte, während Clementine Helm (1825—1897) aus Delitzsch in der Provinz Sachsen die naheliegende Gefahr affektierter Sentimentalität („Backfischchens Leiden und Freuden" 1862, „Prinzeßchen Eva" 1874) nicht so gut zu vermeiden wußte wie die treuherzige Schwäbin.

Man sprach nach der Revolution nicht übel von „Fanatikern der Ruhe". Man könnte ebenso sagen, daß die Scheu vor der Erregung bei einigen Autoren einen aufgeregten Charakter annahm. Ludwig Eichrodt (1827—1892), ein Ministersohn aus Durlach, Scheffels Jugendfreund und wie dieser nach vielseitig dilettierendem Studium praktischer Jurist, wurde vor und eigentlich auch über Wilhelm Busch zum Klassiker des „höheren Blödsinns". Auch das Wort stammt, soviel ich weiß, aus dieser Epoche und bezeichnet nicht übel einen gewissen gewollten Stumpfsinn, der sich jenseits von Sinn und Unsinn behagt und sich in Eichrodts „Hortus deliciarum" (1876) schier zu breit macht. Zuweilen hat er aber das Behagen des Philisters an einem wenig anstrengenden Genuß der Poesie so glücklich geschildert, daß die Parodie symptomatische Bedeutung erhält, so in „Biedermeiers großer Litteraturballade" oder dem „Hymnus auf Goethe":

Bettina, die so kindlich,
Sprach ihn als Freundin an,
Auch sagt er manches mündlich
Dem treuen Eckermann . . .

Auch die hervorragendsten Blüten des „höheren Blödsinns" in unsern Kommersbüchern und in Sammlungen wie den bekannten „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten" („In der großen Seestadt Leipzig war ne große Wassersnot", „In Berlin, der großen Residenze") gehören wohl diesem Jahrzehnt an.

Bezeichnet aber dieser Ton das äußerste Maß der Entfernung von Ernst und Anstrengung, so war doch darin so wenig wie in Scheffels Ironie ein gewisser Galgenhumor zu verkennen. Die Extreme berühren sich. Vor den Enttäuschungen dieser eben erst so leidenschaftlich angesungenen Welt, vor den Schmerzen des so

glühend gefeierten Lebens flohen die einen in oberflächliche Heiterkeit, die andern in einsame Schwermut. Neben dem tollen Humor die wilde Verzweiflung — wie oft hat sich das in einer Brust gezeigt! Der Dichter des Malvolio war auch der des Timon, und bei uns sind Gryphius und Lenau nicht die einzigen, bei denen die düsterste Nachtstimmung mit wildem Gelächter wechselt. Auch die Männer des Jahrzehnts 1850—1860 kannten dies Nebeneinander. Sie besitzen neben Scheffel und Eichrodt die tiefen Pessimisten Hieronymus Lorm und Draumor — sie besitzen Wilhelm Raabe, den pessimistischen Humoristen.

Wie stark Schopenhauer eben jetzt zu wirken begann, dafür ist Spielhagen ein lebendiges Zeugnis. Aber auch ohne die „Parerga“ (1850) hätte diese Zeit Pessimismus erzeugen müssen. Solitaire, der schon im vorigen Jahrzehnt hervortrat, gehört wohl mit dem größten Teil seiner Schriften hierher; aber dem wilden Einsamen fehlt das Epigonenhafte. Seine Kraft, seine Wut, seine Glut hat niemand von den Neuen der Zeit nach der Revolution. Auch Hieronymus Lorm (geb. 1821) aus Nikolsburg in Mähren besitzt sie nicht; aber dafür nennt er sein eigen, was jenem ganz fehlte: seltene Formvollendung. Der kränkliche mährische Jude wurde vom furchtbarsten Unglück verfolgt: seit dem fünfzehnten Jahre war er taub und augenleidend; 1881 verlor er das Sehvermögen vollständig. Später ward er überdies gelähmt, so daß er nur durch eine Zeichensprache, durch Taktieren auf seiner bloßen Hand mit der Außenwelt verkehren kann. Bei dieser grauenhaften Prüfung bewährte der Schwager Berthold Auerbachs glänzender als irgend ein anderer jene Tapferkeit, die die Zeit brauchte, damit man überhaupt nicht ganz unterging. Eifrig bildete er sich fort und hat auch noch gegen Nietzsche Stellung genommen; er ward ein Kritiker von Ruf, er ward ein glücklicher Familienvater. Die vielseitige Thätigkeit in fast allen Litteraturgattungen, die auch er entwickelte, insbesondere seine philosophischen Schriften („Der Naturgenuß. Eine Philosophie der Jahreszeiten“ 1876 — „Der grundlose Optimismus“ 1894) würden ihm eine dauernde Bedeutung nicht sichern; wohl aber verdienen diese seine Gedichte (zuerst 1870; Gesamtausgabe 1886). Weicher, melodischer ist der tiefste Weltschmerz wohl nie ausgedrückt worden als in diesen Hymnen der stillen Verzweiflung; und es ist nicht, wie bei so vielen Nachahmern Lenaus und Heines, ein traditioneller Weltschmerz — es ist per-

ſönlichſtes Erlebnis, eigenſte Erfahrung, was aus dieſer Klage hervortönt:

So lang die Sterne kreiſen
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leiſen
Geſang der Welt:

„Dem ſeligen Nichts entſtiegen,
Der ewigen Ruh,
Um ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?“

Die uralte Sage von der Harmonie der Sphären deutet er in ein tieftrauriges Fragen der Geſtirne um.

Weniger originell, aber kräftiger im Ton iſt Ferdinand von Schmid (1823—1888), ein Schweizer Großkaufmann, der es in Braſilien zu großem Vermögen brachte, ſpäter aber faſt ganz ſeinen litterariſchen Liebhabereien lebte. Unter dem Namen „Dranmor“ gab er Dichtungen (Geſamtausgabe 1873), deren Refrain auch wieder iſt: „Das Leben iſt nicht wert, gelebt zu werden“; neben Lyriſchem wilde Balladen und kleine Epen aus den Steppen Südamerikas. Aber auch bei ihm, wie bei ſo vielen Epigonen, gehen Form und Inhalt keine rechte Ehe ein:

Sein Talent, ſagt ein feiner Kritiker, Saltſchik, hat nichts Reales, noch Plaſtiſches an ſich . . . Was er bietet, ſind überaus ſchöne Gedanken, aber nackt, ohne plaſtiſche Hülle . . . Als eine vom Grunde aus unzufriedene Natur vermag Dranmor in der Poeſie keinen Prozeß der Selbſtbefreiung zu erblicken. . . . Er iſt nicht ſchöpferiſch, denn er hat nicht die nötige Kraft, in das volle Walten der Natur einzugreifen; es mangelt ihm die Lebensfreude, er vermag nicht die Empfindungen voneinander ſcharf zu trennen: ehe ſeine Empfindung Zeit hat, ſich voll auszuleben, dringt er ſchon dahinein, mit ſeinem Denken nivellierend und verallgemeinernd.

Ich citiere dieſe treffenden Bemerkungen hauptſächlich deshalb ausführlich, weil ſie ſo viel für die in unſerem Jahrzehnt neu hervortretenden Dichter Typiſches enthalten. Faſt wörtlich paßt das alles auf Robert Hamerling, vielfach auch auf Wilhelm Raabe.

Vier Autoren ſtellen den Kampf zwiſchen Peſſimismus und Lebensfreude dar, den wir bisher durch einſeitige Kämpen der einen oder der andern Tendenz vertreten fanden. Auch in dem gleichaltrigen Spielhagen, auch in dem jüngeren Griſebach ſind beide Richtungen der Zeit im Kampf, aber doch nicht ſo, daß gerade

dieſer Konflikt für ihre Dichtung der eigentliche Lebensquell wurde. Das aber iſt er für Robert Hamerling, für Heinrich Leuthold, für Rudolf Lindau, für Wilhelm Raabe. Die alte Freude an Welt und Leben, an Fortſchritt und Entwickelung und die neue Lehre von Entſagung, Beſcheiden, Weltflucht — ſie kreuzen ſich in ihrer Bruſt. Es ſind typiſche Übergangsfiguren, nicht mehr, wie die bisher Beſprochenen, Epigonen.

Zwar Robert Hamerling (1830—1889), zweifellos der Bedeutendſte unter ihnen, hat noch genug und zu viel vom Epigonen. Das Mißverhältnis zwiſchen Wollen und Können, das dieſe zu charakteriſieren pflegt, ſobald ſie nicht allzu beſcheiden ein nahes Ziel aufſtecken, tritt bei ihm greller hervor als bei einem andern. Daher auch die erſtaunliche Spielweite der über ihn gefällten Urteile. Bei Scheffel beruhte eine ähnliche Erſcheinung auf Gefühlsmomenten: er war weiten Kreiſen ebenſo antipathiſch, wie anderen ſympathiſch. Bei Hamerling aber liegt die Urſache in der Art ſeiner Produktion ſelbſt. Er war ein Mann von hohem und vornehmem Streben, in einer Zeit der kleinen Erfolgmacher ein Idealiſt großen Stils; und hierin beſteht auch ſeine Verwandtſchaft mit Jordan. Sie haben auch äußerlich Ähnlichkeit, hochgewachſene Geſtalten mit auffallend länglichen Geſichtern, deren Schnitt lange weiße ſchlichte Haare und ein kleiner Schnurrbart mit „Fliege“ noch mehr hervorheben; nur daß bei Jordan alles breiter, behaglicher iſt, beſonders auch ſein Auge zufrieden um ſich blickt, während Hamerling ein ſehnſüchtiges Auge aufſchlägt. Wie bei Jordan wurde auch bei Hamerling die Kritik durch die großen Themata geblendet. Wenn aber das „in magnis voluisse sat est“ unter allen Umſtänden ein bedenklicher Satz iſt, ſo doch vor allem bei dem Künſtler. Bei ihm darf das Wollen nichts anderes ſein als eine Äußerung des Könnens; will er zu viel, ſo mögen wir den Menſchen preiſen — der Künſtler iſt verurteilt.

Robert Hamerling war ein tapferer Lebenskämpfer. Er iſt (24. März 1830) als Sohn ganz armer Eltern auf dem Dorf (zu Kirchberg am Walde in Niederöſterreich) geboren. Mit leidenſchaftlicher Sehnſucht nach dem Schönen und Wahren arbeitet er ſich durch ein mühevolles Leben. Als Sängerknabe im Stift Zwettl kann er ſich auf einen gelehrten Beruf vorbereiten; weitere Unterſtützungen helfen ihm zum Studium der Philologie und Geſchichte in Wien, wo er auch in den Tagen der Revolution den Kalabreſer

und den Säbel der berühmten akademiſchen Legion trug. Doch hat er, glücklicher als reichsdeutſche Genoſſen, unter der Rachſucht der Reaktion nicht zu leiden gehabt. Er ging (1855) als Lehrer nach Trieſt, ſchwelgte in den Ferien im Anblick italieniſcher Städte, vor allem aber Venedigs, ward aber hier auch zuerſt von dem ſchweren Unterleibsübel ergriffen, das ihm ſein Leben faſt ſo ſchlimm wie dem armen Otto Ludwig anfreſſen ſollte. Als Dichter und Eſſayiſt eifrig thätig, plagte er ſich mit dem Lehrerberuf, zu dem er wenig geeignet war, bis der Erfolg ſeines „Ahasverus“ (1866) ihm eine freie Lebensſtellung ſicherte. Er ging nach Graz und lebte dort ſtill in unabläſſiger Arbeit mit ſeinen Eltern, dann nur mit ſeiner alten Mutter zuſammen. Äußerlich ging es ihm nicht ſo ſchlimm: das große Ehrengeſchenk einer Verehrerin, das durch kaiſerliche Gnade erhöhte Ruhegehalt, die guten Erträge ſeiner Schriften, dazu eine ſehr ſparſame und praktiſche Wirtſchaft — auf die ſich der Idealiſt nicht mit Unrecht etwas einbildete — ſetzten ihn in ganz gute Vermögensverhältniſſe. Sein kleines Häuschen war mit einer auserwählten Bibliothek und hübſchen Sammlungen, auf deren billigen Erwerb er wieder ſtolz war, ausgeſtattet, ſonſt freilich ſo ſchmucklos, daß der Bauernſohn und frühere Schneider Roſegger über die kahlen Wände erſchrak. Aber dem gefeierten, in ſeiner Stadt verehrten Dichter zehrten zwei Feinde die Lebensfreude auf, nach der er ſo begierig ſtrebte: die quälende Krankheit — und die beſtändige Unzufriedenheit. Die ſchweren Schmerzen, die ihn zu faſt beſtändiger Rückenlage zwangen, die ihm Jahre lang kaum einen Gang ins Freie, nur die beſcheidenſte Nahrung, keinen Tropfen Wein erlaubten, ertrug er wie ein Held, kaum klagend, immer ſie beſiegend. Aber jede Recenſion, die ihn nicht, wie Kürnberger ſich über Hamerlings Preistrompeter äußert: „ungeſchickt und im Weißbinderſtil“ lobte, regte ihn zu den heftigſten Gegenäußerungen auf. Er vereinſamte ſo, durchaus nicht ohne eigene Schuld, immer mehr, bis er (13. Juli 1889), an Verehrern reich, aber faſt ohne Freunde, ſtarb. Als Denkmal ſeiner gequälten Mißvergnügtheit hinterließ er die „Stationen meiner Lebenspilgerſchaft“ (1889). Nirgends wird ſein Herz warm, wenn er früherer Freunde gedenkt; aber lebhaft wird er, ſobald er von einem ſeiner Bücher zu berichten hat. Man ſollte danach wirklich meinen, er habe lauter fehlerloſe Meiſterwerke geſchrieben. Aber es ſteht bei ihm nicht einmal wie bei Hebbel, der mit allem, was er ſchrieb, zufrieden war, weil

es ſeiner Theorie genau entſprach: Hamerling beſaß gar keine klare Kunſtlehre. Er glaubte einfach an die Herrlichkeit ſeiner Werke und nahm ſich ſelbſt zur Norm. Man hat es zu wenig beachtet, daß gerade dies Jahrzehnt der Epigonenherrſchaft, dies „bleierne Jahrzehnt“, wie der Hiſtoriker Erich Marcks die Jahre 1850—1860 nennt, den äußerſten Tiefſtand der litterariſchen Heroenverehrung bedeutet. Niemals iſt bei den Dichtern weniger von Goethe und Schiller die Rede. Jordan, der zwar im „Demiurgos“ den „Fauſt“ traveſtiert und in die „Sebalds“ eine realiſtiſche Kopie der Makarie aus den „Wanderjahren“ eingeführt hat, ſtellt ſich nicht nur neben, ſondern eigentlich über Goethe; die meiſten anderen ignorieren ihn, und nur die ganz Großen, wie Keller und Mommſen, werden ihm gerecht. Alfred Meißner aber äußerte zu einem jungen Schriftſteller: „Sie ſind eben ein Fanatiker des Klaſſizismus. Ich aber ſage Ihnen, lieber Freund, Goethe iſt über die Maßen langweilig.“ Die Generation der Herman Grimm, Hillebrand, Heyſe, Spielhagen hatte dieſem Beiſeiteſchieben des Größten erſt wieder den rechten Goethekultus gegenüberzuſtellen, der ſich dann freilich hin und wieder zu einem „Goethepfaffentum“ auswuchs. Aber für eine kleinliche Eitelkeit wie die Jordans oder Hamerlings wäre Goethes Nähe vernichtend geweſen. Sie drängten ſich von ihm fort, wie ſie ſich vor dem Ernſt der Wirklichkeit flüchteten: das war ihnen alles zu groß. Dafür erſannen ſie ſich ungeheure Rahmen und rieſige Leinwandflächen, auf die ſie doch nur kleinliche Einzelheiten pinſeln konnten. Die Kritik der Zeit ſah die Rieſenflächen und ſchrie, Hamerling ſei ein neuer Homer (was er nur mit beſcheidenem Erröten abwehrte); aber ernſtere Richter, wie Kürnberger, ſahen näher zu und meinten, was jener Beſchauer des Ammanatiſchen Neptun auf dem Florentiner Hauptplatz meinte: „Koloſſal iſt noch lange nicht groß.“

Hamerling litt tiefer als einer ſeiner Zeitgenoſſen an dem, was wir als das Grundübel der nach 1850 hervortretenden Autoren bezeichneten: an der Unfähigkeit, intenſiv zu erleben. Sein Drang nach den Freuden des Lebens blieb platoniſch; und ſein Drang nach dem Hohen und Reinen blieb doktrinär. Wohl hat das Kind vor Freuden geweint, als es an einem Frühlingsmorgen eine Wieſe ganz mit goldgelben Butterblumen bedeckt fand; aber ſpäter hauſte der Maler der bunten Prunkgemächer des „Ahasver“ und des „Königs von Sion“ in kahlen Wänden, während dem viel be-

dürftigeren Leuthold ein ſchönes Bild über ſeinem Bett unentbehrlich war. Man empfindet bei dieſem Gegenſatz faſt eine Art Unwahrheit in Hamerlings Schönheitskultus, und doch träfe das Wort nicht zu; eher iſt an den Prinzen in Goethes „Triumph der Empfindſamkeit“ zu erinnern, dem das phantaſtiſche Spiel mit einer Puppe die Einbildungskraft beſſer befriedigt als der Anblick lebendiger Schönheit.

Ein ſchöner Einzelbeſitz ſeiner Phantaſie — das war es, was ihn am meiſten beglückte. Den wiederzugeben, beſaß er auch wirklich ein ſtarkes Talent. Eine Stimmung, in die er ſich mehr hineinträumt — oft vor den Augen des Leſers —, als daß ſie ihn eigentlich beſäße; das Koſtüm der Agrippina; die Throninſignien Jans van Leyden — das ſchildert er in erleſener Form. Aber ſofort verdirbt er ſich den Effekt ſelbſt, indem er allzu eifrig wieder das philoſophiſche Lineal hervorſtreckt. Die abſchreckende Äußerlichkeit der Hamerlingiſchen Bücher, der fortwährende Sperrdruck (gegen Ende des „Ahasver“ wird, vollends greulich, gar einmal Fettdruck angewandt!) ſind nur das äußere Symbol der Art, wie ſeine Furcht, man könne ihn nicht verſtehen oder falſch verſtehen, unaufhörlich den Eindruck der Darſtellungen zerreißt.

Dieſe Furcht iſt nun aber ſelbſt nur die Stimme eines äſthetiſchen böſen Gewiſſens. Er fühlt es ſelbſt, daß die Geſtalten nicht deutlich „herauskommen“, und hilft deshalb mit dieſen brutalen Hilfsmitteln der Typographie nach — genau ſo, wie es gleichzeitig aus derſelben Urſache die Brüder Goncourt (1822—1896 und 1830—1870) thaten. Auf ſeine großen Dichtungen zumal kann man das Bild anwenden, das er ſelbſt der Kultur ſeiner Zeit vorhält:

Indes zu ſtolzem Ziel
Das Fahrzeug ſtrebt, und keclich ſich türmt zur Wolkenhöh' —
Verſandet unterm Kiele dem Rieſenſchiff die See!

Nirgends iſt Hamerlings Phantaſie ſtark genug, um den gedanklichen Vorrat, nirgends ſein Geiſt ſtark genug, um die Realien flott zu machen; alle Augenblicke muß der Fauſtſtoß eines unterſtreichenden Hinweiſes dem Schiff von der Sandbank zu weiterem Gleiten verhelfen.

In dieſer Eigenart ſeiner Organiſation liegt es begründet, daß ſeine kleineren Dichtungen am höchſten zu ſtellen ſind („Ein Sangesgruß vom Strande der Adria“ 1857, „Venus im Exil“ 1858, „Ein Schwanenlied der Romantik“ 1862, „Germanenzug“

1864 — letztere drei gesammelt 1870). Seine Lyrik („Sinnen und Minnen“ 1860, „Letzte Grüße aus Stiftingshaus“ 1894) entbehrt zu sehr des „specifischen Gewichts“. Der Dichter glaubte in den hymnenartigen Stücken in reimlosen freien Rhythmen „etwas Eigentümliches und in ihrer Art Fertiges“ geboten zu haben. Aber wenn Hamerling auch nicht selbst als einen seiner Hauptlehrer neben Novalis Hölderlin nennen würde, wir müßten doch hier ein Echo zumal des letzteren vernehmen, wie in anderen Gedichten sich Heines Einfluß zeigt. Allerdings gehört der „Vollmond“ zu den wenigen im höchsten Sinne „fertigen“, rein und fest abgeschlossenen Dichtungen Hamerlings. Bezeichnender aber ist das „Schwanenlied der Romantik“ (1862). Hier traf Hamerling das centrale Thema aller seiner Gedanken. Der mit melancholischer Skepsis betrachteten Gegenwart wird eine Fata Morgana idealer Zeiten gegenübergestellt. Der „göttliche Drang nach Lebensschöne“ soll der Vergangenheit angehören, der Gegenwart nur ein übermütiges Spiel mit den Naturkräften, dem Dampf, dem elektrischen Funken, die hier mit poetischer Kraft mythologisiert werden. Steif und ungelenk, aber herzlicher als je später ruft er das Vaterland an und mahnt es, der Ideale nicht zu vergessen; und trauernd nimmt er Abschied von dem „Blumenstrand der Dichtung“. Hier hat das persönliche Pathos das Lehrhafte in poetische Empfindung aufgelöst, hier hat eine große Zeitstimmung beredten Ausdruck gefunden. Die Form freilich hat hier noch oft genug verraten, daß Hamerling geschwankt hatte: er begann in Kanzonenform, griff dann zum Hexameter, endlich zur Nibelungenstrophe — worin sein Bewunderer Richard v. Muth merkwürdigerweise nicht einen mangelnden Einklang von innerer und äußerer Form, sondern im Gegenteil die Virtuosität des „Rhythmenprassers“ sieht. Trotzdem steht auch formell das Gedicht über den kühleren, glatteren Produkten, die für alle Stimmungen fast den gleichen Ton haben.

Hamerlings Ruhm schufen ihm die beiden Epen in Versen. „Ahasverus in Rom“ (1866) erwuchs aus einem alten Plan, der in dramatischer Form den Sündenfall des von Lucifer zur Reflexion verführten seligen Urmenschen und seine Erlösung durch den Gedanken vorführen sollte. Für Hamerling ist es nur zu bezeichnend, daß er Sündenfall und Reflexion gleichsetzt! Später ging dann dieser Plan größtenteils in die „Venus im Exil“ über, und eine epische Ahasverus-Trilogie sollte ihn beerben. In gewissem Sinne

bilden „Ahasver", „Der König von Sion" und „Danton und Robespierre" auch jetzt noch eine Ahasverus-Trilogie, obwohl die Zusammengehörigkeit der drei Stücke schon durch die dramatische Form des letzten aufgehoben wird. Hamerling hat nämlich, was er für einen Meisterstreich ansah, Ahasver nicht nur zum symbolischen Vertreter der Menschheit gemacht — das thaten eigentlich alle Dichter des „Ewigen Juden" —, sondern ihn zugleich mit Kain identifiziert. Der Ewige Jude kann also bei ihm die ganze Geschichte der Menschheit durchleben vom Paradies bis zur Leitung der großen politischen Bewegung, die den Beginn der Neuzeit bedeutet. — Aber diese Idee war eine verfehlte. Daß die großen Typen der Dichtung in bestimmten historischen Momenten wurzeln, ist ein unschätzbarer Vorteil, den einsichtigere Dichter wohl zu nutzen wußten. Die Vermischung mit Kain verdirbt die scharfen Konturen dieses wunderbaren Typus. Hamerling stand damals noch unter dem gewaltigen Einfluß Grabbes, den er neben Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann als den Prosaisten bezeichnet, der am stärksten auf ihn gewirkt habe. Das ist Grabbes Methode, zwei grell gemalte Figuren durch das Nebeneinander noch in ihrer Farbenwirkung zu verstärken. Wie Grabbe Don Juan und Faust zusammengebunden hatte, so suchte Hamerling für seinen (und seiner Zeit) alten Lieblingshelden, Nero, nach einem Gegenüber; Ahasver bot sich an, aber er mußte dann älter gemacht werden, als der Schuster von Jerusalem in den Tagen Neros des Antichrists war. Darum jene böse Erfindung. Nun stehen sie sich gegenüber: Nero als der gesteigerte Don Juan, Ahasver als der verallgemeinerte Faust. Sie exponieren sich mit all jener Naivetät der Bewußtheit, die Hamerlings Helden mit denen Jordans teilen:

Das Denken
Ist Traum, und alles Handeln Stümperwerk,
Nur das Genießen ist das echte Thun!
Ein jeder Kelch verschäumt, das Schönste welkt,
Und nichts auf Erden währt — nur die Begier ist
Unsterblich!

(„Genießen" und „Begier" unterstrichen.) So weist Nero in gemütlichster Anatomie seine Eingeweide vor; und ebenso behaglich vivisseciert Ahasver sich selbst.

Wie die Psychologie wird das Zeitkolorit vergewaltigt. Unerträglich sind die Vorträge, die der Priester dem Kaiser hält, oder dessen Gutachten:

Mit dieſen Typen, fromme Chriſtenſchwärmer,
Erobert ihr die Welt,

oder gar die unglaublich proſaiſche Rede Neros über Liebe und Ehe — eine jungdeutſche Vorleſung, die der Verfaſſer obenein zu einem Angelpunkt ſeines Epos gemacht hat. Unaufhörlich rufen uns die Figuren, wie Zettel der Weber im „Sommernachtstraum", zu: ich bin ja gar nicht der Kaiſer Nero — ich bin die Unerſättlichkeit; und ich lebe auch nicht im erſten Jahrhundert nach Chriſtus — ich bin eigentlich der Dichter Robert Hamerling.

Über die proſaiſche Wirkung dieſer philoſophiſchen Vorträge, über die Zerſtörung alles poetiſchen Eindrucks durch die eingelegten Kommentare können auch alle kunſtvollen Gemälde von Locuſtas Schenke oder dem Bacchanal, von dem Tod Agrippinas oder dem Brand Roms nicht forthelfen. Zudem ſchwimmen dieſe ſelbſt nur wie die Prachtſtücke von dem geſcheiterten Schiff Agrippinas auf der Flut der unüberſichtlichen, verkünſtelten Fabel. Die Begegnung der beiden Hauptfiguren bleibt zufällig, wie das Ende Neros; und die Art, wie Seneca zum Tode geſchickt wird, wirkt mehr lächerlich als ergreifend.

Viel bedeutender iſt der „König von Sion" (1869) — wenn nicht Hamerlings beſtes, ſo jedenfalls ſein hervorragendſtes Werk. Den Kampf zwiſchen Entſagung und Lebensgenuß haben im Grunde all ſeine größeren Werke zum Hauptthema. Wie die Urchriſten und Nero, wie Robespierre und Danton, wie die Philoſophen und Aſpaſia, ſo ſtehen ſich hier die beiden Seiten des Wiedertäufertums gegenüber: die fanatiſche Weltflucht ſchlägt in gierigen Lebensgenuß um; auf die Propheten Matthieſen und Rottmann folgen die Krechting und Knipperdolling. In milderer Form wird das gleiche Thema in dem Luſtſpiel „Lord Lucifer" (1880) abgehandelt: der Peſſimiſt, dem im Lichte ſeiner zu hoch geſpannten Forderungen kein Ding begehrenswert ſchien, und die Optimiſtin, auf die die erſte beſte ſchöne Außenſeite verführeriſch wirkt, werden beide durch die Erkenntnis ihrer Schwächen zu einem weniger überſchwenglichen, aber geſicherten Lebensgenuß bekehrt. Nur war Hamerling gar zu wenig Pſycholog. Die Scheu der Zeit vor wahrer Vertiefung zeigt ſich nicht am wenigſten in dieſer oberflächlichen Behandlung der Seele. Ein Wort genügt (wie bei Jordan), um den Charakter zu wenden. Auf einmal wird der „redliche Knipperdolling" zur Untreue verleitet. Und Jan ſelbſt iſt keine Individua-

lität; er ist nur ein Blender, ein „schöner Mann“. Das lockend prachtvolle Problem, wie in dem Idealisten die Enttäuschung den weltverachtenden Materialismus erzeugt, hat Hamerling ganz äußerlich angefaßt. Statt der seelischen Entwickelungen besorgen abstrakte Typen die nötigen Drehungen: Divara, das dämonische Weib mit philosophischem Hintergrund, Krechting, der buckelige Intrigant, über dessen eigentliche Motive man nicht recht klar wird. Dafür wird die Absicht des Dichters wieder jedesmal mit größter Deutlichkeit unterstrichen. Der Verfasser teilt uns mit, Jans Verzweiflung habe sich zu göttlicher Ironie geläutert; zu zeigen vermag er es nicht. Krechting, wird uns immer wieder eingeschärft, vertritt die „nüchterne Kühle des Herzens“ — und der Mann wird Prophet der Vielweiberei!

Trotzdem ist die Behandlung im ganzen epischer, poetischer als im „Ahasver“. Wohl stören auch hier Ausdrücke von zu moderner Prägung wie „Grazie“ oder die neuen Fortschritten der Artillerietechnik entnommene Bemerkung: „Und die Schützen mit ihren veralteten Rohren!“ Und daneben spürt man wieder gelegentlich zu deutlich die Absicht homerischer Färbung, z. B. in dem isolierten Gleichnis des Kampfes zwischen einem Rudel von Hündlein und einem Schwarm Meerkatzen, oder bei der Schilderung der Gefechte. Die Hexameter sind korrekt, aber fast immer zu nah an prosaischer Fügung; einzelne Wörtchen klaffen zu oft wie ein über das Käfiggitter heraushängendes Schwanzstückchen nach:

aufhielt er am liebsten an düsteren Orten
Sich ...
Und mit glühendem Haupt auf jegliches wieder besann er
Sich ...
Und nun sollte das Wort des Propheten in Sion geschändet
Sein ...
„Noch nicht kennen sie ihn, den Erkornen von Sion?“ erwidert
Jan ...

Diese äußeren Beweise künstlicher Poetisierung spiegeln wieder nur inhaltliche Momente gleicher Art ab. Gewisse wohlfeile Mittel, das Historische romanhaft zu machen, werden aus dem „Ahasver“ erneut: neben dem dämonischen Weib steht die reine Seele, wie dort Actäa neben Agrippina; der tolle Narr, Dusentschur, und das stumpfsinnige alte Weib müssen hier wie später Menon in der „Aspasia“ ein zeitloses Moment in die momentane Bewegung bringen. Aber die lebenden Bilder, die im „Ahasver“ überflüssige

Einlage waren, bilden hier eine in rascher Folge sich entwickelnde Reihe, deren Einzelglieder sich wirkungsvoll voneinander abheben; und eine rasch fortschreitende Handlung läßt uns aus beständigem Anteil nicht heraus. Dazu kommt die prächtige Schilderung des unheimlichen Waldes, der Davert, während die Stadt Münster nicht recht anschaulich wird. Aber das Hauptverdienst des Epos ist die Kunst, mit der die krankhaft erhitzte Atmosphäre in der von schwelgenden und hungernden Schwärmern erfüllten Stadt wiedergegeben wird. Gewiß hatte Hamerling unrecht, wenn er sich gegen den Vorwurf sinnlicher Darstellung verteidigte: eine erhitzte Sinnlichkeit kocht in seinen Epen, und auch in den kleineren Dichtungen, ja sogar in „Aspasia" fehlt es nicht an lüsternen oder bedenklichen Stellen. Die krankhafte Begier eines dem Leben halb abgestorbenen Kranken hat so gut wie das Bedürfnis nach grellen Effekten Anteil an dieser unschönen Eigenheit der Dichtung Hamerlings; auch unter diesem Gesichtspunkt ist der oft ausgesprochene Vergleich mit Makart berechtigt, dessen Farben so glühend, dessen sinnliches Schönheitsbedürfnis so lebhaft — und dessen Technik so mangelhaft war wie Hamerlings. Aber wenn diese Sinnlichkeit an den anderen Orten nur verletzt und ärgert, hat sie im „König von Sion" nicht nur historische, sondern vor allem auch poetische Berechtigung: die Reaktion der zurückgedrängten Triebe, der Umschlag aus zurückgehaltener in zügellos entfesselte Fleischeslust mußte hier geschildert werden. Ob Hamerling, wenn er auch den Teufel zur Wollust malte, diese nicht doch mit zu viel Behagen gemalt hat, das stehe dahin; der bacchantische Tanz der Verhungernden aber am Schluß der Dichtung ist, rein sachlich betrachtet, wohl das Vollendetste, was Hamerling gelungen.

Völlig mußte dagegen Hamerlings Begabung versagen, als er sich mit „Danton und Robespierre" (1870) auf das dramatische Gebiet wagte. Diese ganz zu lehrhaftem Vortrag oder zu breiter Schilderung angelegte Natur war der Entsagung unfähig, die das Drama verlangt. Unter den vielen schlimmen Revolutionsdramen ist dies wohl das schlimmste. Die Naivetät, mit der sich sämtliche Figuren unablässig selbst exponieren, wird nur von der Naivetät übertroffen, mit der plötzlich ohne jede innere oder äußere Berechtigung die realistische Prosa in bombastische Verse überläuft und umgekehrt. „Meine Natur hat etwas Metallisches: scharf, gediegen, schneidig und kalt", sagt St. Just; Robespierre aber hält

einen Monolog im ſchönſten Pomp Grabbes. Sucht man nach einem Paradigma für Stilloſigkeit — hier iſt es.

Es folgen zwei weitere dramatiſche Dilettantenſtückchen. Das politiſche Scherzſpiel „Teut“ (1872) offenbart bei aller wohlmeinenden Abſicht eine ſo ſauerſüße „Reichsverdroſſenheit“, in ſeinem ſchulmeiſterlich-trivialen Ton ſolche Unfähigkeit, ſich dem Großen und Hohen in der neuen Reichsgründung hinzugeben, daß der Patriot dieſe hochmütig-taktloſe Feier des größten Ereigniſſes in unſerer neueren Geſchichte nur ſchmerzlich empfinden kann. Die Cantate „Die ſieben Todſünden“ (1872) ſtellt die zerſtörende Macht der böſen Begierden und den unvertilgbaren, ſchließlich doch ſiegreichen Idealismus der Menſchheit in ſchematiſcher Regelmäßigkeit, aber nicht ohne packende Einzelheiten dar.

„Aſpaſia“ (1876) ſollte Hamerlings Hauptwerk ſein. Die Keime reichen weit zurück; und wie der Stoff für Hamerling die höchſte Bedeutung beſaß, hätte er auch ein Kunſtepos in höherem Stil ergeben können. Für uns Deutſche, die wir alleſamt Schüler Leſſings, Goethes und Schillers und mit ihnen Schüler der Griechen ſind, für uns, die wir den Kampf zwiſchen dem ethiſchen und dem äſthetiſchen Prinzip wieder und immer wieder durchgefochten haben, unter Luther gegen die Humaniſten, unter Goethe gegen die Moraliſten, unter den Romantikern gegen die Philiſter, unter Guſtav Freytag gegen die Jungdeutſchen — für uns iſt dieſer Kampf hundertmal mehr ein „nationales“ Thema als alle Kriege zwiſchen Staufern und Welfen. Die Analogie zu den Konflikten der Gegenwart bietet ſich ungezwungen dar; und für Hamerling ſelbſt wäre das Mitzittern ſeiner tiefſten Herzensadern, wäre die Gedankenarbeit und die Sehnſucht ſeiner Jugend Mitarbeiter geworden. Statt deſſen verſchwendete er ſeine Jugendkraft an üppige Gemälde mit philoſophiſcher Rahmenzeichnung, und behielt ſchließlich für ſeine „Aſpaſia“ nur noch die Trockenheit einer ermüdeten Phantaſie und die Korrektheit eines abgeſpannten Proſaſtils über. Die vielfachen Anachronismen können das mangelnde Lebensblut nicht erſetzen, das die Figuren der perikleiſchen Zeit vor uns aufleben ließe. Aſpaſia iſt eine emanzipierte jungdeutſche Dame, die den „offenen Krieg jedem Vorurteil“ als ihre Parole, den „Kampf gegen das Herkommen als ihre Sendung“ proklamiert; Perikles iſt, wie der König von Sion, ein ſchöner Mann, von deſſen Bedeutung wir viel hören, aber nichts merken. Die Handlung ſchleppt

ſich in langſamen Schritten mit wenig bedeutenden Geſprächen zu ihrem Ziel hin und hinterläßt ſchließlich doch nur den unerwünſchten Geſamteindruck: als die Griechen des Perikles „heiter-ſelig wie die olympiſchen Götter“ lebten, da war es im Grunde noch viel langweiliger als in unſerer böſen Zeit!

Die Erſchöpfung, die in „Aſpaſia“ und „Amor und Pſyche“ (1882) den gewaltſamen Anſtrengungen des „Ahasver“ und des „König von Sion“ gefolgt war, hat dann kein größeres Werk mehr gezeitigt, wohl aber noch ein ausgedehntes Capriccio, das wir zu Hamerlings beſten Gaben rechnen: „Homunculus“ (1888). Die Idee, unſere „künſtliche“ Zeit, die Überhebung von Wiſſenſchaft und Technik, den Triumph des „Mechaniſchen“ über das „Organiſche“ durch einen künſtlich hergeſtellten Menſchen zu ſymboliſieren, haben nach Goethe und vor Hamerling Tieck und Immermann und andere durchgeführt; auch weiß Hamerling nicht viel Nutzen daraus zu ziehen. Aber dieſe einfache Fabel giebt Gelegenheit zu ſo ergötzlichen Erfindungen, wie man ſie dem ernſthaften „Sänger der Schönheit“, dem pedantiſchen Selbſtkommentator kaum zutrauen würde. Eine litterariſche Walpurgisnacht führt die Typen der kleinen naturaliſtiſchen Gerngroße, der verkleideten Troubadours und Derwiſche, des feierlich zur Kaſſe ſchreitenden Rhapſoden Wilhelm Jordan und der Recenſenten recht ergötzlich vor. Mit Arioſt durfte ſich der Autor eben nicht (wie er doch that) vergleichen; aber unter den Nachahmern des „Atta Troll“ nimmt er mit dem „Homunculus“ eine der erſten Stellen ein und verabſchiedete ſich ſo nicht ſchlecht von der poetiſchen Bühne. Auch ihm gelang am beſten, was er aus der eigenen Seele holen konnte: ſeine Sehnſucht nach dem fernen, nie geſchauten Ideal (im „Schwanenlied“) — und ſeine Erkenntnis der Künſtlichkeit der Gegenwart (im „Homunculus“). Aber wo er realiſieren wollte, was er doch nie erblickt hatte, wie im „Ahasverus“ und im „König von Sion“ die prachtvolle, in „Aſpaſia“ die ruhige Schönheit — da ſchuf er nur Leben heuchelnde Stöcke, wie (nach ſeiner Satire im „Homunculus“) auch ſonſt noch ſo viel herumlaufen. Theodor Fontane hat von einer Darſtellerin der Iphigenie einmal die böſen Worte geſprochen: „Das Land der Griechen mit der Seele ſuchend — ach, ſie hat es nie gefunden!“ Auch der Dichter der „Aſpaſia“ hat es nie gefunden, weil er es nie mit der ganzen Kraft der Seele zu ſuchen vermochte.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Als direkter Schüler Hamerlings kann der Herausgeber seines Nachlasses, Oskar Linke (geb. 1853) aus Oranienburg angesehen werden. Ein tieferer Einfluß Hamerlings ist sonst auch bei seinen eifrigsten Verehrern kaum zu spüren, was sich aus der Unfruchtbarkeit seiner Poesie leicht genug erklärt.

Den Kampf zwischen der Lebensfreude und dem Pessimismus, den Hamerling mehr theoretisch ausfocht, hat Heinrich Leuthold (1827—1879) auch in Wirklichkeit durchlebt. Wenn aber Hamerling aus der Notwendigkeit, dem vollen Lebensgenuß zu entsagen, sich in eine konstruierte Welt der unwirklichen Schönheit flüchtete, stürzte Leuthold bei dem Bewußtsein, die ideale Schönheit nicht zu erreichen, sich um so leidenschaftlicher in den Genuß der Wirklichkeit. Hamerling überwand den Pessimismus, der dem kranken und empfindlichen Mann nah genug am Haupt vorbeizog, und schwang sich zu einer tapferen Lehre vom unvertilgbaren Recht des Idealismus auf — fast wie Lorm sich zu seinem „unvernünftigen Sonnenschein" durchrang; Leuthold sank unter im Pessimismus und ging in nagender Selbstverachtung zu Grunde. Hamerling war gewiß der höher angelegte Charakter, tapferer, fester; aber Leuthold war sicher der größere Dichter, selbständiger, formvollendeter, einheitlicher. Hamerling war ein grübelndes Mittelding von Philosoph und Dichter, von Prediger und Pedant; Leuthold war kein Denker, kein Mahnprediger — aber er war jeder Zoll ein Künstler.

Heinrich Leuthold (geb. 9. August 1827) aus Wetzikon im Kanton Zürich bildet mit dem acht Jahre älteren Gottfried Keller und dem um zwei Jahre jüngeren, aber viel später erst litterarisch hervortretenden C. F. Meyer das glänzendste dichterische Trifolium, dessen sich in neuerer Zeit ein engerer Bezirk rühmen kann. Alle drei teilen sie die unerschöpfliche Freude am Schönen, die Lust am Aufschmücken und Ausgestalten, die Selbständigkeit des Weges und die Unabhängigkeit von Zeitströmungen; alle drei aber teilen sie freilich auch den verhängnisvollen Bruch in der Entwickelung. Leuthold wuchs, wie Keller und Hamerling, in Armut herauf, doch scheinen die Familienverhältnisse bei ihm noch viel bedrückender und schmerzlicher gewesen zu sein: der Vater starb im Armenhaus, die Mutter fand zu der geistigen Bedeutung des Sohnes niemals eine Brücke. Doch konnte er die Schweizer Universitäten besuchen und dort, wie so viele seiner Genossen, die Jurisprudenz als Brotstudium, Philosophie und Litteratur als Liebhaberei treiben. Außer Goethe

und Schiller und mehr als sie wirkten Lenau und Herwegh auf das nach Freiheit und nach schönem Klang begierige Gemüt. Er sang patriotische und politische Lieder, zum Teil von der grellsten Färbung der „Armeleutdichtung“ („Das Elend“ 1851). Hamerling gesteht, er sei nie geliebt worden; der vollkräftige große Schweizer Jüngling mit den scharfen, etwas stechenden Augen und dem landsknechtsmäßigen dicken Schnurrbart fand glühende Liebe. Einer ersten Enttäuschung folgte die lebenslange Treue einer geschiedenen Frau, der Schweizer Patriziertochter Karoline Trafford — ein Verhältnis, das wie manches in Leutholds Leben an die Schicksale des genialen Berner Malers und Kunstschriftstellers Karl Stauffer erinnert. Aber diese ruhelose Seele fand auch bei der ihm so leidenschaftlich wie treu ergebenen Geliebten, die ihm eine Tochter schenkte, keine Ruhe. Jenes „Heimweh nach der Ferne“ ergreift ihn, das auch Goethe nicht rasten ließ, bis er Italien sah. Mit Karoline durchzog er die Südschweiz und Italien (1854—1857); und hier erst reifte ihm ganz „die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges“. Leuthold ward hier, was ihn so ganz einzig macht — obwohl C. F. Meyer als Prosaiker sich ihm hierin vergleichen läßt: ein romanischer Poet in deutscher Zunge. Aber ein „gestandener Mann“, wie die Süddeutschen sagen, ward er nicht, und zu keiner bürgerlichen Stellung geeignet. Sein verehrtester Lehrer und Freund, der große Jakob Burckhardt, riet ihm, sich ganz der Litteratur zu widmen — ein Rat, der, von dem größten Kenner antiker und mittelalterlicher Kultur erteilt, wohl manches voreilige Urteil über Leuthold hätte verhindern dürfen. Natürlich ging Leuthold nun (1857) in das Künstlerparadies München und ward in der Trinkergenossenschaft der „Krokodile“ ein hochgeschätzter Mitdichter und Mittrinker; neben Geibel trat ihm besonders Wilbrandt freundschaftlich nahe. Aber während die Mehrzahl der reichsdeutschen Poeten dieser Gruppe die aktive Politik als eine unwürdige Tagesarbeit ansahen, griff der Schweizer mit dem ganzen Feuereifer seiner Seele zu, als es für den deutschen Geist endlich wieder eine würdige staatliche Form zu schaffen galt; an der eifrig für das einheitliche Deutschland kämpfenden „Süddeutschen Zeitung“ hat er (seit 1860) als Redakteur mitgearbeitet, vorübergehend sogar deshalb sein geliebtes München mit Frankfurt, dann, bei einer anderen Zeitung, mit Stuttgart vertauscht (1865). Aber er fand in dieser Thätigkeit keine Befriedigung; auch erheben sich mindestens die neuerdings

wieder veröffentlichten Essays über französische Dichter in keiner Weise über den Durchschnitt. Zu den Nahrungssorgen trat eine sehr schwere Erkrankung, die man vorschnell als eine rasch tötende Lungenschwindsucht diagnostizierte; dazu Schicksalsschläge wie die meuchlerische Ermordung seines letzten und liebsten Bruders auf der Straße — das Künstlerparadies München hatte in jenen Tagen auch von der schlimmen Romantik recht viel angenommen. Verzweifelt stürzte er sich in ein wildes Leben; die Ehe mit Lina Trafford, die ihn vielleicht gerettet hätte, wagte er nicht zu schließen, um sie nicht an seine Unzuverlässigkeit zu binden. Dann trat Anfang der siebziger Jahre eine Gestalt in seinen Lebenspfad, wie er sie nur geträumt hatte, eine Enkelin Wilhelm v. Humboldts, eine „pentheſileahafte Erscheinung mit wogendem Kastanienhaar", schön, geistreich, vornehm, auch sie von ihrem Manne geschieden. Leuthold, dessen originelle Persönlichkeit so viel bestrickenden Reiz als abstoßende Unliebenswürdigkeit auszugeben vermochte, gewann sie beim ersten Anblick; ihr wollte er sich vermählen, aber sie konnte sich wieder ihrerseits nicht entschließen, blieb aber seine treue Freundin und die Muse seiner reichsten Dichterzeit. In wenige Jahre drängten sich nun die vollsten Künstlererlebnisse zusammen. Glück und Unglück, Not und Überfluß hielten ihn zugleich an beiden Schultern und ließen ihn nicht los. Dazu schwelgte er in den Versen seiner „Pentheſilea" und dem Vorgeschmack des von seiner größten Dichtung erhofften Ruhmes. Die zerrüttete Seele und der zerrüttete Körper ertrugen beide nicht so viel. Eine Geisteskrankheit brach aus, und unheilbar verblödet ist der Arme (1. Juli 1879) in der Heimat gestorben.

Er war schon in der Irrenanstalt, als (1878) die erste Ausgabe seiner Gedichte erschien, durch Gottfried Keller mit kräftigem, wenn auch kühlem Lob bevorwortet. Die späteren Ausgaben (zuletzt 1884) hat dann Jakob Bächtold, der an der Sammlung das Hauptverdienst trägt, mit einer Lebensskizze und Würdigung Leutholds eingeleitet. Der arme Leuthold traf es auch damit nicht zu gut. Der Verdruß über die allerdings höchst unberechtigten Vorwürfe, die des Dichters posthume Verehrer gegen die Schweiz erhoben hatten, als habe sie ihren „großen Sohn" in Elend verkommen lassen, mag an dem mürrischen Ton dieses Vorworts seinen Anteil haben; hauptsächlich aber war dem Biographen Gottfried Kellers mit seiner ganz auf den „Inhalt" und allzuwenig auf

die „Form“ gerichteten Art Heinrich Leuthold eine im Innerſten unverſtändliche Erſcheinung. Ein Dichter, der wie wenige in ſeiner Eigenart bei dem deutſchen Publikum eingeführt, erklärt, ja entſchuldigt werden muß, ward im weſentlichen als ein Mann des leeren Klangs dargeſtellt. „Leuthold iſt kein urſprünglicher Dichter“ — wie leicht ſagt ſich das.

Sicherlich iſt Leutholds Lyrik nicht urwüchſig wie die Mörikes, noch weniger ſeine Epik wie Gottfried Kellers. Er iſt durchaus kein Erfinder; ſeine Anſchauungskraft iſt begrenzt. Aber ganz ihm eigen iſt die Geſtaltung des Gegebenen. Leuthold ſteht in ſeiner ganzen Artung der antiken, vor allem aber der Renaiſſancedichtung viel näher als der modernen; aber er hat deren künſtleriſches Ideal keineswegs einfach übernommen, ſondern er hat es aus dem Geiſt ſeiner Zeit heraus erneut. Daß der Dichter nicht ſowohl ein Schöpfer ſein ſoll, als ein Geſtalter, ein Vollender der Form, das war die Kunſtlehre unverächtlicher Epochen. Kein Italiener hat es dem Petrarca nachgerechnet, wie viel oder wie wenig neue Ideen in ſeinen Sonetten vorkommen; wie keiner dem Rafael übel genommen hat, daß er in Andachtsbildern Typen und Motive, Schemata der Anordnung und Farbenſkalen von ſeinen Vorgängern einfach herübernahm. Vor allem hierin iſt Leutholds Kunſtbegriff romaniſch. Das hindert Leuthold, jene Kunſt zu erreichen, in der vor allem der germaniſche Geiſt ſeine Triumphe feiert: die Darſtellung des Werdens, der Entwickelung iſt ihm verſagt.

> Für das Werdende, für das Wachſen und Keimen in der Natur, bemerkt Saitſchik, für die Stimmung des in die weite Ferne Verlangenden hat Leuthold keinen Sinn. Die Naturerſcheinungen ſpiegeln ſich in ſeiner Phantaſie nicht als ein In-, ſondern als ein Nebeneinander. Und ferner: Leutholds Vögel, See, Bäume und Himmelblau heben ſich zu plaſtiſch von dem Hintergrunde des Ganzen ab. Wenn man ſich einen von Leuthold gemalten Vogel vergegenwärtigt, wie er in den Lüften ſchwebt, ſo ſieht man nur den Vogel klar, nicht ſein Schweben: daß der Vogel wirklich ſchwebt, erfährt man erſt vom Dichter.

Das iſt es: es fehlt bei ihm den Dingen der Natur der volle Atem, es fehlt das Keimen, es fehlt die ſichtbare Bewegung.

Die ſichtbare — aber nicht die hörbare. Was Leutholds Gedichte vor denen Platens voraushaben, ſpricht derſelbe ſeine Beobachter aus: den melodiſchen Zuſammenhang. „Platen“, um wieder den geiſtreichen ruſſiſchen Eſſayiſten zu citieren, „iſt es mehr um den Wohlklang der einzelnen Worte, als um die Melodie des ganzen

Satzes zu thun.“ Bei Hölderlin, fahren wir fort, baut ſich ſchon der ganze Satz, die ganze Strophe zu melodiſcher Einheit auf — aber jede Strophe bleibt für ſich. Einen Schritt weiter geht wieder Novalis, der in den „Hymnen an die Nacht“ ein größeres Ganzes durchkomponiert, freilich aber bei allem wunderbaren Wohlklang der Worte die metriſche Bindung aufgegeben hat. Jedoch erſt Leuthold macht aus dem ganzen Gedicht eine melodiſche Einheit, innerhalb deren jede Strophe zur Harmonie des Ganzen mitwirken muß, wie innerhalb der Strophe jeder Vers und im Verſe jedes Wort. Man ſtudiere nur einmal ſein „Trinklied eines fahrenden Landsknechts“. Abhängigkeit von Geibel ſei zugegeben; was aber Leutholds ciſelierende Kunſt daraus ſchuf, hätte Geibel nie vermocht.

Charakteriſtiſch kommt ſeine Begabung vor allem in ſeinen beiden Epen, „Penthesilea“ und „Hannibal“, zum Ausdruck. Sie ſind keineswegs ſo hohl und leer, wie wohl verſichert wird, und etwa das reizende Bild der Bremuſa, der jugendlichſten Amazone —

Sie aber, als gält' es nur Kampfſpiel und Scherz,
Entſandte mit Lächeln das bittere Erz;
Sie focht wie im Traum,
Umringt von Gefahren und ahnte ſie kaum, —

verdient wohl neben Heines prächtigem „Ali Bei“ genannt zu werden:

Während er die Frankenköpfe
Dutzendweis' herunterſäbelt,
Lächelt er wie ein Verliebter,
Ja, er lächelt ſanft und zärtlich.

Die Erſcheinung der Kaſſandra oder Einzelheiten wie die der Hunde, die an den ſterbenden Kriegern herumſchnopern, würden mit Bewunderung citiert werden, wenn ſie in einem griechiſchen oder italieniſchen Epos ſtänden. Auch der „Hannibal“, obwohl viel geringer und in ſeinen Reimen oft allzu Freiligrathiſch, hat prachtvolle Epiſoden und Stellen von höchſter Meiſterſchaft, wie den Schluß des dritten Geſanges:

Als hielten Mars in Lauben
Der Kypris Arme feſt,
Als bauten ihre Tauben
In ſeinem Helm das Neſt,
So ſchwieg des Krieges Schrecken ...
Zuweilen nur gelind
Schlugen in Myrtenhecken
Die Becken
Und Waffen an im Wind.

Welch unvergleichlich symbolischer Zug, der die gefährliche Ruhe des Stillstandes im Kriege, der Verweichlichung in Capua so reizvoll musikalisch malt! — Aber dennoch zeigen die Epen am deutlichsten die Grenzen seines Könnens. Seine Kunst, durchzukomponieren, beherrscht nur Tonmassen von beschränkter Ausdehnung; an ein Oratorium soll sich der Liederkomponist nicht wagen.

In der Lyrik liegt Leutholds Bedeutung, in Gedichten wie „Das Mädchen von Recco" und dem Landsknechtslied, in den Ghaselen, deren bei seinen Vorgängern noch starre Form er zu einer wunderbaren exotischen Blume von eigenem Reiz acclimatisiert hat und deren Bau seine Kunst des Durchkomponierens zu höchsten Leistungen lockte. Einige Kunststücke „metrischer Gymnastik" und die Gedichte in antiker Form, auch die meisten Sonette leisten dagegen dem Vorwurf seelenloser Spielerei einigen Vorschub. Auch die Epigramme haben seinem Ruf geschadet, „bissige Dinger", wie Bächtold sagt, in denen er (wie neuerdings Verlaine in seinen „Invectives") sich durch maßlose Grobheit für die feine Abtönung der Lyrica schadlos hält; künstlerisch betrachtet sind doch auch sie nicht zu verachten. Aber freilich gilt von den besseren unter diesen bitteren Werkzeugen eines immer tiefer sich einfressenden Grolls ganz besonders, was man von dem Leuthold der Münchener Jahre gesagt hat: „eine welke Blüte, deren Duft berauschte".

Ein lebhaft bewegtes Innenleben unter strenger Form zu verbergen, wenn auch unter der ernster Prosa — das ist auch das Ziel Rudolf Lindaus (geb. 1830) aus Gardelegen in der Altmark, des weniger bekannten, aber bedeutenderen Bruders von Paul Lindau. Es sind freilich zwei recht verschiedene Typen — dieser viel gewanderte ernste Weltmann, der in Frankreich studiert und promoviert hat (und zwar über Rabelais!), der in Indien, China, Japan, Nordamerika bald als Kaufmann, bald als Diplomat, bald als Redakteur, bald als Kriegsberichterstatter sich bewährt hat, um es schließlich in seiner Heimat zu einer hohen Stellung im Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches zu bringen, und jener hastig ohne Menschenkenntnis umherfahrende Leuthold, der schließlich doch eben nur zum Dichter taugte. Der mittelgroße Mann mit dem weißen Diplomatenschnurrbart und den kühlen Augen und jener lange Schweizer Landsknecht, der bei den Festen der „Krokodile" von Stuhl zu Stuhl stampfte, um jedem ein scharfes Wort

ins Ohr zu ſetzen — ſie ſcheinen durch Welten getrennt. Aber dies iſt eben eine kleine Welt — eine Novelle Lindaus („Die kleine Welt“ 1880) hat das Wort zum geflügelten gemacht; man trifft ſich immer. Man trifft ſich zumal, wenn man einer Zeit angehört, in der die Welteroberer rar ſind, und ſelbſt die Weitgereiſten zumeiſt auf längſt gebahnten Straßen reiſen. Der Kampf gegen den „inneren Schopenhauer“, der Konflikt zwiſchen dem Bedürfnis nach epikureiſchem Lebensgenuß und einer von der Zeit aufgedrängten Weltſchmerzſtimmung beherrſcht die Proſaiker Lindau und Raabe wie die Dichter Hamerling und Leuthold. Was bei allen vieren an der Formgebung geſucht, oft affektiert, zuweilen unwahr ſcheint, das hat bei ihnen allen die gleiche pſychologiſche Urſache: das Verlangen nach einer die Unruhe des Innern bändigenden oder überdeckenden Gleichmäßigkeit. Bei Lindau iſt es eine harte, faſt eigenſinnige Kühle, die an den franzöſiſchen Novelliſten Mérimée (1803—1870) erinnert; hatte er doch lange, bevor er in deutſcher Sprache zu ſchreiben begann, in franzöſiſcher und engliſcher Erzählungen veröffentlicht. Der kosmopolitiſche Zug, der ihn bald in die Welt der amerikaniſchen Millionäre („Der Flirt“ 1894), bald in die der armeniſchen Laſtträger („Der Hamal“ 1895) führt, läßt ihn über der Mannigfaltigkeit des Milieus die Einheit der Menſchennatur nie vergeſſen. „Vom Harz bis Hellas — alles Vettern.“ Überall hüllt ſich Leidenſchaft in verdunkelnde Kleider, verbirgt ſich Verrat unter vornehmen Formen und treue Liebe unter unbeholfener Reſerve („Ein ganzes Leben“ 1895 — mir die liebſte Novelle Lindaus); ob auch dies ſtarke Verbergen der Leidenſchaft ſeinen klaſſiſchen Boden im Orient finden mag, deſſen „Türkiſche Geſchichten“ (1897) Lindau im Stil der einheimiſchen Erzähler meiſterhaft vorzutragen weiß, „leiſe und ſehr langſam, ohne lebhaftes Mienenſpiel“. Dieſe Freude am Verbergen und Enthüllen des Ungeheuerlichen, Wilden, der „bête humaine“ zieht ihn auch beſonders zur Kriminalnovelle vornehmerer Art.

Aber dieſe in ſeiner Natur begründete Neigung, aufregende Zuſtände und Ereigniſſe wie Leuthold „unter das Geſetz des Maßes zu bringen“, das Starke zu dämpfen — dieſe Neigung, die ihn auch am liebſten Geſtalten von verhaltener reifer männlicher Kraft zu Helden wählen und auf das Feuer der Jugendliebe mit ſpöttiſchem Lächeln herabblicken läßt —, ſie verführt ihn doch auch zu Extremen auf beiden Seiten. Das, was gedämpft werden ſoll,

wird allzu stark gemacht, um so recht zu einer Probe seiner Kunst zu werden; romanhafte Figuren und Unthaten entstellen die Romane („Robert Ashton" 1877, „Gute Gesellschaft" 1879, „Zwei Seelen" 1888) mehr als die Novellen. Und auf der anderen Seite werden die gedämpften Mittel bis zur Karikatur übertrieben, wie wenn in der Novelle „Schweigen" der Gatte die ungetreue Gemahlin ganz wörtlich zu Tode schweigt, denn „seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse". Oder endlich es wirkt beides, wilde Unthat und feierliche Stille, durch fremdes Kostüm noch jedes in seiner Wirkung verstärkt, mit allzu greller Absichtlichkeit gegeneinander („Der Fanar und Mayfair" 1898). Es bleibt dann bloß eine kunstvoll ausgebildete Technik, die aber den Inhalt völlig aufzehrt, ein leeres Gehäuse — wie es jene allzu künstlichen Kunststücke Leutholds auch sind. Doch das sind Ausnahmen; mit den meisten Romanen und Novellen steht Lindau hoch über berühmteren Namen, weit über seinem eigenen Ruf.

Von Wilhelm Raabe (geb. 8. Sept. 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig) las ich einmal, er bestimme bei jedem Buch den Umfang jedes Kapitels, ehe er zu schreiben anfängt, bis auf die Seite genau voraus. Das wäre nicht unmöglich, und es würde recht deutlich illustrieren, wie auch bei diesem Epigonen äußere Gleichmäßigkeit innere Formlosigkeit verdeckt. Reflexionen, wie er sie überall zuschichtet, und gar altmodische Verdoppelungen der positiven durch negative Erzählung („Er rang sich die Hände wund — Nein, das that der Junker nicht!") lassen sich jederzeit einschieben, bis eine bestimmte Ausdehnung erreicht ist. Nur ist es dann nicht die, die der Stoff fordert! Und daher ist der Stil dieser einfachen, herzlich gemeinten Geschichten so überladen; deshalb wird jede Botenfrau aus dem Harz und jeder kleine Magister immer wieder mit Reflexionen und Zwischenreden bepackt. Der Schüler Jean Pauls, der von seinem Meister nur zu viel gelernt hat, besitzt doch nicht dessen verschwenderischen Reichtum, der alles gleichmäßig mit dem Sternenschnee seines Humors versilbert; er muß längere, oft recht öde Strecken der Erzählungen mit Stationen humoristischer Bewirtung wechseln lassen, wo nun plötzlich Lebensphilosophie und Moral bergehoch aufgetragen wird. Und mehr und mehr geht diese Manier vom Autor auf seine Figuren über. Zuletzt, etwa von „Fabian und Sebastian" (1882) an, werden sie lauter kleine Raabes und gehen in humoristischer Verschwommenheit

unter. Je mehr aber Raabes Fähigkeit, die Gestalten zu individualisieren, abnahm, desto stärker suchte er sie durch unaufhörliches Betasten und Vorzeigen der Figuren zu ersetzen. Geradezu unerträglich wirkt diese Zudringlichkeit des Autors — ich kann es nicht anders nennen — z. B. in „Gutmanns Reisen“ (1892).

Dazu hat Raabe noch die alte Übung beibehalten, durch romanhafte Beithaten den Stoff poetisch machen zu wollen. Seine drei Hauptlehrer: Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann und Immermann, waren hierin wie in der phantastischen Willkür der Erzählung gefährliche Vorbilder. Allzu oft läßt Raabe den Kampf des menschlichen Verstandes mit der Welt in eine rührend beleuchtete Darstellung des Irrsinns oder Schwachsinns auslaufen, allzu oft setzt er seine Figuren in romantisch weltverlassene Einsamkeit; die Weisen sind allzu häufig blind oder bettelarm oder Narren vor der Welt. Freilich hängt das alles mit seiner Tendenz zusammen; aber die Ausführung wirkt im schlechten Sinne romanhaft. Und ebenso bevorzugt er gewisse bequeme Typen zu stark: Magister, Prediger, Arzt, die eine gewisse Entschuldigung für lehrhafte Plauderhaftigkeit haben; oder „stimmungsvolle“ Lokalitäten: verlassene Mühlen, zerfallene Türme, oder die wilde Romantik des Polizei- und Armenhauses. Eben dahin gehört eine der auffälligsten Eigenheiten seiner Technik: die allzu absichtlichen Eigennamen. Die eigentlichen Lieblinge seiner unerschöpflichen Namengebung sind die ironisch-feierlichen viersilbigen Nomina agentis: Wolkenjäger, Feuchtenbeiner, Wassertreter, Reihenschläger, Radebrecher, Winckelspinner, denen sich ein paar dreisilbige anschließen: Zwickmüller, Langreuter, Dachreiter, und ein paar viersilbige anderer Art: Spörenwagen, Knövenagel, Löhnefinke. Dann kommt als zweite Hauptgruppe eine lange Reihe von meist sehr gut gefundenen Namen mit lautsymbolischer oder direkt aussagender Bedeutung: Dr. Pfingsten, Frau v. Flöte, Hans Unwirsch, Täubrich, Basilides Connexionsky, Brockenkorb, Quakatz, Wübbke, Schlappupp, Ulebeule, Knackstert, Sliddery, Windwebel, Püterich; zum Schluß ein paar latinisierte: Tillenius, Kokinius, Homilius, Buchius und Klusautius — dieser, in den „Gänsen von Bützow“, eine Anspielung auf den „berühmten mecklenburgischen Papst“ Kliefoth. Alle drei Gruppen, besonders die erste und dritte, gehören zu den technischen Hilfsmitteln der Romantik und begegnen uns deshalb ebenso z. B. in Otto Ludwigs Anfängen; aber ihre Häufung bei Raabe geht über das Maß hinaus, das etwa Hoff-

mann immer noch innehält. Werden nun obendrein dieſe Namen — an ſich, wie geſagt, meiſt gut erfunden — in ihrer Wirkung noch durch entſprechende oder aber grell widerſprechende Vornamen verſtärkt, ſo geben ſie allein ſchon dem Ganzen das Gepräge einer von aller Wirklichkeit entfernenden Ironie; namentlich wenn ein Dichter „Krautworſt“ oder ein beſonders ſanfter Ehrenonkel „Poltermann“ heißt. Wohl ſucht Raabe dieſe Namenwelt zu rechtfertigen, indem er wiederholt dem Namen (z. B. Kleophas im „Hungerpaſtor“) einen bedeutenden Einfluß auf Charakter und Schickſal der betreffenden Figur zuſchreibt (was ja gelegentlich auch Storm thut): — was ſo wirkt, meint er, müſſe doch wirklich ſein! Aber eben das iſt's: gelegentlich kommen ſolche Namen vor, aber ſo ſelten, daß ſie dann zum Schickſal werden; ihre Häufung gehört einer phantaſtiſchen Welt an. Da liegen denn auch Orte, die Grunzenow, Wanza, Krickerode, Paddenau, Ganſewinckel heißen. Und als wäre es mit all den grotesken Benennungen noch nicht genug, kommen noch Spott- und Scherznamen wie Stopfkuchen, Kenneſiealle, Schlappe hinzu oder Verſtärkungen wie Täubrich-Paſcha. Nur der Adel, den Raabe nicht liebt, hat meiſt ganz anſpruchsloſe Namen wie Einſtein, Lauen u. dergl. Doch nimmt die Namenphantaſtik und beſonders die Übertreibung des Typus „Waſſertreter“ mit der Zeit ab, und im „Kloſter Lugau“ (1894) kommt ſogar ein Dr. Meyer vor, was früher nahezu undenkbar wäre. — Raabes Erzählungen ſelbſt haben dagegen durchweg einfache gute Benennungen.

Enger als dieſe Manier hängt eine ſtörende häufige Eigenheit ſeiner Kompoſition mit Raabes Natur und Weltanſchauung zuſammen. Ich meine die unzählige Male wiederkehrende Zerſtörung idylliſcher oder doch ruhiger Verhältniſſe durch die plötzliche Ankunft (meiſt iſt es eine Heimkehr) eines Unerwarteten; ſo in „Abu Telfan“ (1867), „Schüdderump“ (1870), „Meiſter Autor“ (1874), „Prinzeſſin Fiſch“ (1883), „Zum wilden Mann“ (1885). Dies typiſche Moment iſt nichts anderes als der ſymboliſche Ausdruck für Raabes Weltanſchauung überhaupt, gerade wie ein ähnliches Thema für das Drama unſerer Jüngſten bezeichnend iſt; denn Raabe beſitzt allerdings, was die wenigſten unter ſeinen Zeitgenoſſen haben: eine eigene, aus der eigenen Natur und der eigenen Erfahrung hervorgewachſene Weltanſchauung. Daß er ſie beſitzt, hebt ihn trotz aller Mängel ſeiner Kunſt hoch über die breite Heerſchar der Epigonen. Daß ſie ſelbſt ſtarke Spuren der Zeit trägt, aus

der ſie erwuchs, bleibt freilich beſtehen. Zu der Höhe jener über alles Vergängliche wie über ein Gleichnis herabblickenden ewigen Weltanſchauungen, die ſich Spinoza oder Goethe, Leſſing oder Schiller eroberten, iſt der Sohn einer geiſtig ärmeren Zeit nicht emporgedrungen; und darum, fürchten wir, wird auch das Beſte, was er beſitzt, veralten, wenn das künſtleriſche Glaubensbekenntnis eines Eichendorff, eines Fritz Reuter in unvergänglicher Friſche fortſtrahlt. Denn ſeiner Weltanſchauung fehlt die tapfere Freudigkeit im Genießen oder im Entſagen, im Träumen oder im Leben; es iſt eben doch nur ein Kompromiß geſchloſſen zwiſchen Peſſimismus und Lebensfreude, und Raabes Humor iſt der Ausdruck dieſes Kompromiſſes.

„Das Leben iſt der Feind" — das iſt etwa die Grundformel ſeiner Weltanſchauung. Es giebt zwei große ewige Mächte: die Liebe, das Ideal tapferer Hingabe, und die Demut, das Ideal ſtarker Selbſtloſigkeit. Sie berühren ſich, denn beide fordern Verzicht auf das, was dem Menſchen das Liebſte iſt: auf die herriſchen Gelüſte ſeines eigenen Ich. Aber doch ſind es zwei Loſungen, die Paul Gerber in ſeinem ausgezeichneten Buch über Raabe ſchön aus den „Leuten aus dem Walde" (1863) herausgehoben hat: „Gieb acht auf die Gaſſe!" und: „Sieh nach den Sternen!" „Gieb acht auf die Gaſſe!" — erfülle dich mit Liebe zu den Kleinen, die ſtill und demütig ihren Kreis ausfüllen auf der entlegenen Pfarre, im Polizeihaus, im Armenhaus; „ſieh nach den Sternen!" — erfülle dich mit Ehrfurcht vor den Großen, die ihr ganzes Selbſt der raſtloſen Fürſorge für die Armen, die Kranken, die Beladenen geopfert haben. Dieſe und jene — das ſind die wahrhaft zu Bewundernden; das ſind auch die Glücklichſten. Wer mit den Großen der Welt geht und die großen Unheilsmaſchinen bedienen hilft — auf kurze Zeit mag er ſelbſt Vorteil ernten, Anſehen, Reichtum; ſchließlich iſt doch er der Betrogene, wie am Schluß des „Schüdderump" der eine dieſer Wackeren, der Graf Baſilides Connexionsky, es dem ſchändlichen Barbier gegenüber ausſpricht. „Des Innern ſtiller Frieden" wird nicht durch äußere Güter erkauft. Freilich verſchärft ſich Raabes Peſſimismus mit den Jahren: anfangs ließ er die Realpolitiker gern unterliegen, nachher bleiben ſie triumphierend ſtehen: die Feinde des Ideals „ſind nicht tot zu kriegen". Aber zu beneiden ſind ſie nie. Ja, ſie haben äußern Erfolg; aber was iſt er? Wahrer Genuß iſt nur der der Hingabe an das Ideal.

Deshalb hat Raabe, dem Heyse wünschte, er möge „nicht nur charakteristische Genrebilder und bedeutsame Porträts hinstellen, sondern an einigen typischen Gestalten seinen Humor zur vollen Höhe sich auswachsen lassen", einmal wenigstens eine wirklich im großen Stil typische Figur geschaffen: Pinnemann in den „Drei Federn" (1865). Er ist der Repräsentant der Verachtung des Ideals, der erbärmlichen Skepsis an dem einzigen wahren Gut der Menschheit. „Allen Enthusiasmus, alle Begeisterung, jede schöne Täuschung mußte, mußte mir dieser Begleiter und Führer aus der Seele zerren, es war ein Mephisto, ein verneinender Geist und noch dazu, trotz aller Schlauheit, ein roher, ungebildeter, alberner. Sein Witz war flach, falsch und gemein . . . Diese halbgebildete Böswilligkeit, dieses impotente Geifern der Nichtigkeit gegen das Wahre und Schöne, gegen jede Hoffnung und Opferlust, sind das Schrecklichste, was die Civilisation in ihrem Schoße erzeugt." Wer die Litteratur jener Jahre kennt, als die Verzweiflung über die Nackenschläge, die dem Völkerfrühling von 1848 folgten, als die Verbitterung der Konfliktsjahre und schließlich der rohe Taumel der Gründerjahre allen Idealismus, allen Enthusiasmus, jede schöne Täuschung zu ersticken drohten, der wird in Pinnemann einen bedeutsamen Typus entdecken. Von Bodenstedts gutmütig-superklugem Abthun jedes höheren Schwungs bis zu Oskar Blumenthals saunischem Begrinsen jeder ernsten Regung, von der Lebensflucht Roquettes bis zu der Unsittlichkeit der Litteratur um 1875 — wie hat sich Pinnemann entwickelt! Schade nur, daß diese Figur in keinem der Hauptwerke Raabes steht; wir hätten sonst, was er uns trotz Heyses Mahnung schuldig blieb: „seinen Siebenkäs", seinen Münchhausen: ein Werk, mit andern Worten, das sich mit unverwischbaren Zügen dem Gemüt und der Phantasie seines Volkes einprägte und von dem Namen des Dichters hinfort unzertrennlich wäre.

Aufs engste hängt mit dieser Lebensphilosophie Raabes Vaterlandsliebe zusammen. Es ist nicht die unbedingte blinde Hingabe eines Kleist; es ist die stark moralistisch gefärbte Vorliebe, wie sie gleichzeitig Lagarde vertritt. Was jene Edlen, Guten, Hingebenden unter den Menschen, das sind für Raabe die Deutschen unter den Völkern der Erde. Als die Stillen, als die Demütigen liebt er sie. Er liebt sie gerade so, wie Wolfgang Menzels feurigerer Patriotismus sie um Gotteswillen nicht haben wollte. Und hier offenbaren sich nur allzu deutlich die Schwächen dieser Anschauung.

Niemals hat Raabe einen Menſchen gezeichnet, der gut und zugleich ſtark auch im weltlichen Sinne wäre. Der Chevalier im „Schüdderump“ iſt faſt der Typus ſeiner guten Menſchen: ein wenig ſchwachſinnig ſind ſie alle, oder doch matt und müde, wie die Herrin der Mühle in „Abu Telfan“. Wo die Schickſale leichter ſind, zeichnet er wohl thatkräftige heitere Figuren — bezeichnender Weiſe ſind es dann faſt immer Frauen, wie die Hausherrinnen im „Schüdderump“ und in „Gutmanns Reiſen“. Ballt ſich aber ſchweres Gewölk zuſammen, ſchlägt plötzlich der Blitz ein — dann ſind die Invaliden wehrlos auf ihr tapferes Herz angewieſen. Keine Fauſt erhebt ſich mutig gegen all jene unwahrſcheinlichen Glücksritter, den reich gewordenen Barbier (im „Schüdderump“), den glücklichen General (im „Wilden Mann“); man duldet und klagt.

So kommt es, was auch Raabes liebevollſter Kritiker hervorhebt, daß die Thatkraft des modernen Menſchen bei ihm ganz verkümmert. Er hat keinen Sinn für neue Ideale; nur das Alte, die maleriſche Ruine, das verlaſſene Dorf ſind für ihn poetiſch. Hierin iſt er, der Freidenker, mehr als der konſervative Riehl ein radikaler Reaktionär. Die modernen Triumphe der Technik enthalten für ihn nichts Großes; ſie ſind ihm lediglich Siege des Teufels, der die Roſen bricht; die Eiſenbahn oder die Fabrik betrachtet er mit romantiſcher Ironie. Und nicht viel anders ſtellt er ſich zu dem Aufſchwung des Reichs. Als alles darniederlag in Deutſchland, da ſchloß er ſich, wie Heine es von ſich ſelbſt ſagt, als des deutſchen Volkes guter Narr mit ihm ins Gefängnis ein, tröſtete es, verwies es auf die unverlierbaren Güter, mahnte es, ſich treu zu bleiben. Als dann aber die Ketten ſprangen und ein unerhörter Sieg deutſcher Thatkraft die Welt überraſchte, da war Raabe faſt ſo unzufrieden, wie franzöſiſche Ideologen, Michelet, Renan, die es der Nation von Träumern übelnahmen, daß ſie erwacht war. Die nur allzu charakteriſtiſchen „Reiſen Gutmanns“ (1892) parodieren die verdienſtvollen Beſtrebungen des Nationalvereins faſt ebenſo, wie die „Gänſe von Bützow“ die franzöſiſche Revolution; „Der Dräumling“ (1872) ſucht die Schillerfeier von 1859 als die eigentliche nationale Erhebung, Sedan nur als ihr Ergebnis darzuſtellen. Als der rechte „Deutſche Adel“ (1880) galten Raabe immer nur die Idealiſten, die in der Stille den deutſchen Geiſt pflegten; der Oberlehrer, der auf 1870 ſtolz iſt, ſpielt (in „Horacker“ 1876) neben dem Konrektor alten Schlags

eine böſe Rolle. Nirgends eine helle Freude an dem großen Abſchluß jener tragikomiſchen Biographie des deutſchen Volkes, die der Anfang des zweiten Buches von „Abu Telfan“ in wahrhaft großartiger Lapidarſchrift erzählt — es iſt ja nur „Erdenſtreit“, es iſt nur „laute Vergänglichkeit“. Wir müſſen hier wieder an Hamerling denken und ſeinen unerträglichen „Teut“. Die Ideologie, das rechthaberiſche Verſchließen gegen die Wirklichkeit, die Unfähigkeit, große Schickſale mit ganzem Herzen mitzuerleben — ſie verleugnen ſich bei keinem der beiden Schüler Jean Pauls und E. Th. A. Hoffmanns. Wir bezweifeln nicht: auch die Meiſter ſelbſt hätten für Sedanfeier und Kaiſerkrone kein volles Herz gehabt; aber ſie kamen aus antipolitiſchen Zeiten. Wer heut lebt, für den wird die unbedingte Verherrlichung des ſtillen Einzelnen auf Koſten der freilich allemal lärmenden Geſamtheit, das Hohelied auf die unbedingte Entſagung, die Abkehr von dem Erwachſen neuer Ideale zur ſchweren Sünde. Auch an Scheffel beobachteten wir ſolche „Reichsverdroſſenheit“; doch er wollte nie Volkserzieher ſein. Raabe wollte es. Aber wir lernen an ihm, daß doch nur die Allergrößten ihrem Volk mehr zu lehren haben, als ſie von ihm ſelbſt zu lernen vermöchten.

Der große Erfolg von Raabes Erſtling, der „Chronik der Sperlingsgaſſe“ (1857), hat ſich bei keinem ſpäteren Werk wiederholt. Viel bedeutender iſt doch die Trilogie „Der Hungerpaſtor“ (1864) — „Abu Telfan“ (1867) — „Der Schüdderump“ (1870), die durch „Drei Federn“ (1865, mit der Geſtalt Pinnemanns) eingeleitet wird. Jene drei Romane ſchildern den Kampf des Idealismus, des Hungers nach dem Höheren gegen das Leben — und gegen des Lebens letzten Trumpf: den Tod. Der „Hungerpaſtor“ iſt der Jüngling, der mit tauſend Maſten auf den Ozean ſchifft; in „Abu Telfan“ ringt er vergeblich mit der Gewöhnlichkeit, verſinkt er in den Sumpf der alltäglichen Hinderniſſe; im „Schüdderump“ treibt ſtill auf zerbrochenem Kahn der ſchiffbrüchige Greis in den Hafen. So bilden die drei Bücher wirklich eine Einheit. Auch der (übrigens künſtleriſch diskrete) Gebrauch von Symbolen (die Schuſterkugel, die Mühle, der Peſtwagen), die freilich bei Raabe auch ſonſt auftreten (ſo im „Horn von Wanza“ 1881, „Pfiſters Mühle“ 1884), kennzeichnet ſchon äußerlich ihre beſondere Bedeutung als Bekenntniſſe des Dichters. „Abu Telfan“ iſt das reichſte und bedeutendſte, „Der Hungerpaſtor“ in künſtleriſcher

Hinsicht das durchgearbeitetste der Bücher; „Schüdderump" dagegen zeigt neben vielen Vorzügen des Autors auch all seine Schwächen in nur zu deutlicher Weise.

Der nächste litterarische Verwandte Raabes — obwohl unabhängig von ihm erwachsen — ist Hermann Heiberg (geb. 17. Nov. 1840) aus Schleswig, der Sohn eines eifrigen Politikers und einer geborenen Gräfin Baudissin, deren interessante „Erinnerungen" (1897) in die Kreise der Goetheschen Nachkommen, Tiecks und des Theatergrafen Hahn führen. Ein Mann von großer Lebenserfahrung und dem Maß Weltverachtung, ohne das man jene selten erkauft, ein guter Beobachter, aber als Künstler trotz aller Absichtlichkeit seines Realismus nur eben auf dem Durchschnitt, hat er die Bedeutung seiner ersten größeren Werke („Die goldene Schlange" 1884, „Apotheker Heinrich" 1885, „Ein Buch" 1885, „Eine vornehme Frau" 1886) später in gehetzter Massenproduktion nicht wieder erreicht. Es ist ganz Raabe, wenn er (im „Apotheker Heinrich") die Wonneschauer im Herzen einfacher, liebender Menschen höher stellt als Schlachtgesang, Triumphe der Technik und der Wissenschaft und allen Hochmut des berechnenden Verstandes; der Apotheker selbst, dessen Roheit freilich weit übers Menschliche herausgeht, und das Personal seiner Apotheke, insbesondere der dichtende August, sind Figuren von Raabes Art. Neu ist dagegen die stark aktuelle Tendenz, der Kampf gegen die Konvenienzehe, mit dem Heiberg eine ganze Gattung wieder eröffnet, die dann in Romanen von Gabriele Reuter und Emil Marriot gipfelt. Auch die kurze gedrungene Novelle von stark lokalem Colorit (Sechs Novellen 1895, „Norddeutsche Menschen" 1897), die Heiberg mit entschiedenem Erfolg pflegte, hat bei Schriftstellerinnen wie Charlotte Niese fruchtbaren Boden gefunden.

Auch Wilhelm Jensen (geb. 1837) zeigt manche Züge, die an Raabe erinnern, neben dem ernsten Humor und der gern lehrhaften Art die leichte, oft zu leichte Produktion, die lyrischen Sympathien, die ausgesprochen norddeutsche Art der Sprache und Charakterzeichnung. Doch ist er um so viel mehr heiterer Lyriker, wie Raabe der düstere Satiriker ist, lebhafter, kampfbereiter, freilich auch weniger tief. Seiner ganzen Eigenart nach haben wir ihm doch einen andern Platz, bei seinen näheren Altersgenossen, anzuweisen. —

Fanden wir in der Produktion fast aller in diesem Jahrzehnt

neu hervortretender Autoren die Abkehr vom ſtarken Leben in irgend einer Form, als Flucht in ein heiteres Märchenreich bei Roquette und ſeinen Genoſſen, als Rettung in eine Art peſſimiſtiſcher Religion bei Lorm, als Aufbau konventioneller Idealwelten bei Hamerling, als Zurückziehen in ſtille Einſamkeit bei Raabe, ſo bieten dieſer viel verbreiteten Sehnſucht der Zeit doch auch ältere Richtungen die Möglichkeit der Befriedigung. Man brauchte nicht eine Religion des grundloſen Optimismus oder der deutſchen Selbſtverleugnung aufzubauen — man konnte ſich einfach innig und weltverachtend an gegebene Religionen anſchließen. Man brauchte nicht nach Hellas oder in den islamitiſchen Orient zu fliehen und nicht einmal mit Robert Waldmüller (Charles Duboc aus Hamburg, geb. 1822) in das Schlaraffenland des alten Neapel, das ſein „Don Adone“ (1883), der glücklichſte humoriſtiſche Roman dieſes Zeitraums, mit manchmal an Eichendorff gemahnender Kunſt gemalt hat. Man konnte ſich ja daheim in ſein trautes Erdenwinkelchen enger einſchmiegen. Noch iſt der Veteran Willibald Alexis (1798—1871) thätig, wenn auch nur mit ſeinen letzten Gaben; Auerbach (1812—1882) ſteht auf der Höhe ſeiner Wirkſamkeit und giebt eben (1856) ſein „Barfüßele“ heraus, das in die Reihe der populären „Prachtausgaben für den Weihnachtstiſch“ tritt, von Vautier illuſtriert wie Hamerlings „Amor und Pſyche“ von Thumann, Scheffels „Gaudeamus“ von A. v. Werner, während daneben die zierlichen Miniatur- und Kabinettausgaben des „Trompeter“, des „Mirza Schaffy“, der Märchendichtungen ihren Siegeszug antreten. Hermann Kurz (1813—1873), Levin Schücking (1814—1883), Joſef Rank (1816—1896) veröffentlichen ihre Schilderungen aus Schwaben, Weſtfalen, dem Böhmerwald und bleiben mit ihren Erfolgen wohl auf engere Kreiſe beſchränkt, aber doch keineswegs auf die ihrer Darſtellungsgebiete; und der Größte unter ihnen, Otto Ludwig (1813—1865), ſtellt die Heiterethei (1857) und ſeine ganze reiche Welt thüringiſcher Figuren in die Mitte ſo vieler nicht immer lebendiger Koſtümfiguren. Der treffliche Leopold Kompert (1822—1886) aus Münchengrätz in Böhmen, ein Jugendfreund Moritz Hartmanns, fand endlich für ſeine Geſchichten „Aus dem Ghetto“ (1848, 1860) den ruhigen, ſtillen, faſt frommen Ton, den dieſe altertümliche, halbverſchüttete Welt verlangte. Statt der grell tendenziöſen Beleuchtung, die frühere Judenſchilderungen faſt ſtets nach der einen oder der anderen Seite hin entſtellt

hatte, und die bei Karl Emil Franzos (geb. 1848) wieder ſtark hervortritt, ſtatt der freilich gemütlich-witzigen, aber doch immer ironiſch-überlegenen Tonart, die Aaron Bernſtein (1812—1884) aus Danzig, der begabte Begründer der Berliner „Volkszeitung“ (1853) und verdiente Verfaſſer der weitverbreiteten „Naturwiſſenſchaftlichen Volksbücher“ (1868—1870), in ſeinen Novellen aus dem jüdiſchen Leben („Vögele der Maggid“ 1860, „Mendel Gibbor“ 1860) anſchlug, wählte Kompert den Ton, in dem man Jüngeren von der Tapferkeit und den Leiden ihrer Vorfahren erzählt. Der epiſchen Bedeutung eines Jahrhunderte langen Martyriums iſt er erſt, und faſt allein er, gerecht geworden. — Und mit faſt religiöſer Andacht vertiefte ſich auch Friedrich Schlögl (1821—1892) aus Wien in das Leben ſeiner Vaterſtadt, ſeitdem er ſich (1870) von der drückenden Laſt einer Subalternbeamtenſtelle freigemacht hatte. Wie Raabe liebte er die alte, enge, idylliſche Stadt, ſah er in der eindringenden Civiliſation ein Unglück und konnte auf einer Alm anfangen zu weinen vor Schmerz darüber, daß er in dem moderniſierten Wien leben müſſe; aber doch war ihm auch dies ans Herz gewachſen und vor allem, wieder eine Ähnlichkeit mit Raabe, die kleinen Leute darin. Aber gerade aus dieſer Heimatfrömmigkeit erwuchs ihm auch der herrliche, oft bärbeißige Humor. In einer Zeit, in der man den Humor ſonſt mit Gold aufwog, blieb leider dieſer echte Herzenshumoriſt faſt unbeachtet — ein prächtiger Vertreter des weltbeſiegenden Lachens, der am Vorabend ſeines Todestags ſich bei ſeinem Freund Chiavacci entſchuldigte, eine Sitzung für das Anzengruber-Denkmal verſäumen zu müſſen: „Ich bin durch eine dringende menſchliche Berufsangelegenheit verhindert; ich habe morgen zu ſterben ...“ —. Vincenz Chiavacci (geb. 1847) ſelbſt iſt als Schlögls beſter Schüler anzuſehen, der freilich in ſeinen glatten Bildern aus dem Volksleben Wiens Schlögls Art faſt ſo ſehr verflacht hat, wie der luſtige Benno Rauchenegger (geb. 1843) aus Memmingen („Münchener Skizzen“ 1888) die ſeines Vorgängers Franz Trautmann (1813—1887). In der Nachahmung volkstümlicher Redeweiſe iſt allerdings faſt überall den Jüngeren die neue Schulung des Ohrs zu gut gekommen. Das reizte ſie denn auch, von der Erzählung zum Volksſtück fortzuſchreiten, und hierdurch haben Chiavacci („Einer vom alten Schlag“ 1886, mit Karlweiß), Karlweiß (Karl Weiß geb. 1850 in Wien: „Aus der Vorſtadt“ 1893, mit Hermann Bahr), Karl Morré

(geb. 1832) aus Klagenfurt („'s Nullerl" 1884) die alte öſterreichiſche Tradition von Raimund und Neſtroy bis zu Hermann Bahr (geb. 1863: „'s Tſchaperl" 1897) und Arthur Schnitzler (geb. 1862: „Liebelei" 1895) übergeleitet.

Der liebenswürdige Friedrich Wilhelm Grimme (1827—1887) aus Aſſinghauſen im weſtfäliſchen Sauerland vereinigt die andächtige Liebe zur Heimat mit warmherziger Religioſität. In ſeinen Schwänken („Schwänke und Gedichte" 1861) iſt der Lehrer und Gymnaſialdirektor etwas trocken; aber ſeine Gedichte (Geſamtausgabe 1881; zuerſt 1855) enthalten echte Herzenstöne, und nicht leicht iſt ein Teil Deutſchlands ſo warmherzig geprieſen worden, wie er ſein Heimatthal, „dies Himmelreich auf Erden", beſingt. Kräftig und tüchtig ſind auch ſeine Sprüche. Den Typus des eigentlichen Dialektdichters, der ſich inhaltlich wie äußerlich innerhalb engerer Grenzen halten muß, hier aber wahrhaft Erfreuliches zu leiſten vermag, verkörpert dieſer Fortſetzer anſpruchsloſer altvolkstümlicher Art in ausgezeichneter Weiſe.

Zu höherem Schwung hebt ſich ein anderer eifrig katholiſcher Dichter: Edmund Behringer (geb. 1828) aus Babenhauſen in ſeinen „Apoſteln des Herrn" (1879). Die Großartigkeit und Geſchloſſenheit der Kompoſition bleibt zu bewundern, mag auch in der Durchführung ein gewiſſes Mißverhältnis zwiſchen Vorſatz und Kraft fühlbar bleiben. Johannes, der allein überlebende Lieblingsjünger Chriſti, erwartet am See Genezareth die ſchon verklärten Genoſſen; und indem ſie nun gruppenweiſe erſcheinen, wird in großen Zügen die ganze Geſchichte der chriſtlichen Völker vorgeführt. Am lebendigſten und kräftigſten ſpricht der Dichter, wenn der heilige Andreas von ſeinen teueren Germanen berichtet; doch auch die Verkörperung der mit warmer Liebe geſchilderten Hellas wirkt ergreifend. —

Aber mehr als die Religion half eine andere Macht die Poeſie verjüngen. Der Staat und die Kirche, der Konſervativismus und der Liberalismus, der großdeutſche und der partikulariſtiſche Gedanke, die Forderung der reinen Kunſt und die Tendenzdichtung — alle, alle waren ſie bei der harten Probe des Jahres 1848 als matt, als krank, als unzulänglich befunden worden. Aber die Wiſſenſchaft war von den Niederlagen der Profeſſoren in der Paulskirche unberührt geblieben. Früh hatten deshalb kluge Männer bei ihr Anſchluß geſucht: äußerlich, im Sinne einer dichteriſchen Einkleidung wiſſen-

schaftlicher Resultate, Jordan und die Ebers, Dahn und Genossen; tiefer, im Sinne einer Nutzanwendung aus der wissenschaftlichen Erkenntnis auf Leben und Kunst, die Gottfried Keller, Freytag, Riehl. Das schuf prächtige Werke, für die wir ewig dankbar sind; auf neue Wege lenkte auch das nicht. Es blieb übrig, von der Wissenschaft das letzte zu lernen: die Methode selbst. Es blieb übrig, aus ihrer unverzagten Wageluſt, aus ihrer unerschrockenen Thatkraft, aus ihrer unbedingten Vorurteilslosigkeit den Mut zu neuen Thaten zu schöpfen. Der Wissenschaft ist ein Fehlschlag nur eben ein mißglücktes Experiment; lächelnd geht sie zu neuen Versuchen über. Darin liegt die belebende Kraft echter Forschung. Nicht daß sie unfehlbar wäre — sie will es gar nicht sein, nur ihre Vertreter möchten es oft; aber daß sie unermüdlich ist — das ist ihre Größe. Der Künstler verzagt leicht, der Staatsmann mag oft verzweifeln; der Gelehrte darf an seinen Fähigkeiten zweifeln, nicht an der Wissenschaft, wie jene an der Kunst oder der Politik.

Damals vor allem bewährte sich die Wissenschaft als Quickborn. Auch von großen Staatsmännern hätte man lernen können; aber wer wußte viel von dem Gesandten v. Bismarck, der sich eben aus dem hochfahrenden Junker zum großen Staatsmann — und auch zum großen Stilisten umschuf? wer von den Generälen Moltke und Roon, die in trefflichen Wanderbüchern und geographischen Werken die Objektivität des strategischen Beobachters in den Dienst einer wissenschaftlichen Beherrschung des Stoffes stellten? Aber die großen Gelehrten kannte alle Welt; und sie hatten das Verdienst, Anteil an den Bedürfnissen des Volkes zu nehmen. Man dürstete nach Erfolgen, nach einer Versöhnung mit dem Leben. Die Freude an der bunten Fülle der Wirklichkeit, die neben einem Ranke einst auch Dichter und Künstler gekannt hatten, besaß jetzt nur noch der Gelehrte. Die anderen wählten vorsichtig aus und bauten sich in der einsamen Waldmühle oder auf der Wiener Gasse, im Wohllaut oder in der Spekulation ihr Nest. Aber Hermann v. Helmholtz (1821—1894) aus Potsdam trat an alle Fragen mit der naiven Neugier Rankes heran: „Es war in Wahrheit die besondere Form meines Wissensdranges, der mich vorwärts trieb und mich bestimmte, alle brauchbare Zeit für wissenschaftliche Arbeit zu verwenden.“ Früh hatte er den Augenspiegel entdeckt und als der erste eine lebende menschliche Netzhaut klar vor sich liegen sehen. In unserem Zeit-

raum begann er (1856) das erste seiner epochemachenden Werke zu veröffentlichen, das „Handbuch der physiologischen Optik"; später ward er der Kolumbus für die von diesem Zeitraum neu entdeckte „Welt des Ohrs". Aber die Tonempfindungen interessierten doch den Forscher nicht so ausschließlich, daß er nicht leidenschaftlicher Musikfreund gewesen wäre; der Optiker mochte über Goethes Farbenlehre noch so ungünstig urteilen — er bewunderte den Dichter, wie sein Lehrer Johannes Müller es gethan, citierte ihn gern, schrieb aus vollkommenster Kenntnis über den Forscher Goethe. Seine wissenschaftlichen Abhandlungen (seit 1881) gaben einer Zeit, in der alle Dichter Specialitäten pflegten, wieder den Anblick einer universellen, im höchsten Sinne humanen Natur. Rühriger als der vornehme Physiker mit den prachtvoll kühlen Augen bemühte sich Emil du Bois-Reymond (1818—1896) um den Beifall weiterer Kreise. Der geistvolle Physiolog hatte von seinen französischen Vorfahren nicht nur die Vorliebe für den akademischen Prunkvortrag geerbt, sondern auch die Neigung, die Pointe zu überschätzen; aber mochte er in seinen Reden und Abhandlungen methodologische oder biographische Fragen behandeln, mochte er (1872) gerade aus dem Geist der Wissenschaftlichkeit heraus vorlauten Baccalaureis jenes berühmte „Ignorabimus" zurufen, das den Umschwung in dem Kultus der Wissenschaft andeutete, oder mochte er (1882) doch selbst wieder aus dem rechten Gelehrtenhochmut heraus den sonst von ihm hochverehrten Goethe ungeschickt genug angreifen („Goethe und kein Ende") — immer interessierte er, regte Diskussionen an, brachte das gelehrte Denken mit dem öffentlichen Fühlen in Berührung und erweckte elektrische Funken aus dem Kontakt. Auch Politiker wie die Juristen Rudolf Gneist (1816—1894), Franz v. Holtzendorff (1829—1889) und Rudolf v. Ihering (1818—1892), der Mediziner Rudolf Virchow (geb. 1821), der Statistiker Gustav Rümelin (1815—1889), ein grundgescheiter Schwabe, dazu die früher aufgezählten Historiker fast ausnahmslos wirkten nicht minder eifrig in populären Vorträgen und Abhandlungen. Niemals war der Bildungseifer Deutschlands größer. Die öffentlichen Vorträge in der Berliner Singakademie gewannen für die Hauptstadt eine Bedeutung, wie nur einst A. W. Schlegels und Humboldts Vorlesungen; aus ihnen ging auch das wertvolle Unternehmen der „Sammlung gemeinverständlicher Vorträge" hervor, das für die Verbreitung zuverlässiger Kenntnisse in den

beſſeren Kreiſen des Publikums Großes geleiſtet hat. Hier wirkten denn auch andere Gelehrte mit, die trotz engerer Begrenzung ihres wiſſenſchaftlichen Faches weitherziges Intereſſe und vielſeitige Berührungen nicht verleugneten: der Äſthetiker Friedrich Theodor Viſcher und der Philoſoph David Friedrich Strauß, der Archäolog Ernſt Curtius, den gerade in jenen Vorleſungen die ſpätere Kaiſerin Auguſta „entdeckt“ und als Lehrer des zukünftigen Kaiſers Friedrich ausgewählt hatte, der Hiſtoriker der Philoſophie Eduard Zeller (geb. 1814) und andere. Der Geograph Oskar Peſchel (1826—1875) und der um das Verſtändnis der „Naturvölker“ verdiente Philoſoph Theodor Waitz (1821—1864: „Anthropologie der Naturvölker“ 1859 ff.) eroberten weite Kreiſe für die bisher ſtreng fachgelehrte Geographie und Ethnologie, und der große Chemiker Auguſt Wilhelm Hofmann (1818—1892) wußte ſogar, ſeit Liebig der erſte, der „klöſterlichen“ Chemie populäre Seiten abzugewinnen. Allmählich lernte man dann die Kunſt ernſter und doch gemeinverſtändlicher Darſtellung auch an großen Werken bewähren. Alfred Brehm (1829—1884) brach mit ſeinem unvergleichlichen „Tierleben“ (1863—1869) die Bahn, die dann erſt nach einem Jahrzehnt wieder mit gleichem Erfolg von andern Naturforſchern beſchritten wurde: von Ferdinand Cohn (1828—1898: „Die Pflanze“ 1882), Anton Kerner v. Marilaun (1831—1898: „Pflanzenleben“ 1887), Melchior Neumayr (1845—1890: „Erdgeſchichte“ 1886). In niemandem aber verkörperte ſich dieſe belebte und belebende Kraft der Wiſſenſchaft, ihre Wechſelwirkung mit dem Leben, ihre erzieheriſche Macht ſchöner als in Friedrich Albert Lange (1828—1875) aus Wald bei Solingen, dem Turner und Politiker, Nationalökonomen und Interpreten Schillers, Pſychologen und Hiſtoriker der Philoſophie, deſſen „Geſchichte des Materialismus“ (1866) und deſſen „Arbeiterfrage“ (1865) ſowohl wegen ihrer lichtvollen, lebendigen Darſtellung wie wegen der Liebenswürdigkeit der überall aus ihnen hervorleuchtenden Perſönlichkeit des Autors zu den wirkſamſten Büchern der Zeit gehörten. In ſolcher Schule erwuchſen dann wieder Meiſter wie Theodor Gomperz (geb. 1832) aus Brünn, deſſen klaſſiſches Werk „Griechiſche Denker“ (ſeit 1896) uns ſo glänzend über die innere Verwandtſchaft alten und neuen Denkens belehrt, und Ernſt Mach (geb. 1838), der Philoſoph der exakten Wiſſenſchaften, deſſen „Populärwiſſenſchaftliche Vorleſungen“ (1896) die typiſche Geſchichte der

menſchlichen Erkenntnis ſo ſachlich und zugleich mit ſo warmem Anteil erklärten wie nur einſt Goethe in ſeinen „Meteoren des litterariſchen Himmels“. Eine dritte Generation fand dann für den Geographen Friedrich Ratzel (geb. 1844), den Theologen Adolf Harnack (geb. 1851), den Hiſtoriker Karl Lamprecht (geb. 1856) das Publikum ſchon wohl vorbereitet, das jene älteren Meiſter erſt hatten erziehen müſſen. — Wir verdanken ſo gerade dieſer Zeit von 1850—1860 eine unſchätzbare Bereicherung des Geſamtbeſitzes an in beſtem Sinne volkstümlichen Darſtellungen aus den Wiſſenſchaften; wir verdanken ihr eine neue Belebung der Beziehungen zwiſchen der Geſamtheit der Lehrenden und der Geſamtheit der Lernenden. Dieſe großen Gelehrten wollten keine Ariſtokraten des Studierzimmers ſein; ſie „miſchten ſich unter das Volk“, ſie hinterließen ausnahmslos populär gehaltene Arbeiten neben ſtreng ſachlichen, ja ein großer Arzt, Adolf Kußmaul (geb. 1822), verſchmähte es nicht, mit Eichrodt in übermütigen Reimſpielen die parodiſtiſche Kunſt des „Hortus deliciarum“ mitzumachen, während ſein berühmter Kollege Max v. Pettenkofer (geb. 1818) ſich wenigſtens in „Chemiſchen Sonetten“ (1844—1845) verſuchte und der hervorragende Chirurg Richard v. Volkmann (1830—1889) als Richard Leander Märchen und Lieder dichtete. Aber vor allem ſchenkten dieſe Männer der Poeſie wieder Vorbilder der Thatkraft, des ſiegreichen Muts, wie ſie auf keinem anderen Gebiet der Öffentlichkeit damals zu erblicken waren. Und ſie gaben der weltflüchtigen Litteratur wieder einen Hinweis auf den Zuſammenhang mit dem Volk. Von hier aus erwuchs zuerſt eine neue Kritik, die abgeſtorbene Richtungen abwehrte, neuen den Weg bahnen half; ſie führte zu einer neuen, kritiſch gerichteten, vielfach der jungdeutſchen Schule verwandten Agitationslitteratur; und dies zeitigte ſchließlich auch, langſam, ſehr langſam, die neue realiſtiſche Litteratur der Gegenwart, die die uralte Verwandtſchaft von Poeſie und Wiſſenſchaft verheißungsvoll erneut.

Und ſo beginnt jetzt, längſt vorbereitet, langſam das goldene Zeitalter der litterariſchen Kritik. Leſſing und Herder, Goethe und Schiller, vielleicht auch die Brüder Schlegel waren größere Kritiker, als dieſe Zeit beſitzt; Müllner und Menzel, Heine und Gutzkow haben eine ſtärkere kritiſche Diktatur ausgeübt. Aber niemals ſah Deutſchland ſo viele ſtarke Kritiker zuſammen. Noch wirkten Menzel und Gutzkow, die Todfeinde, aber freilich war ihre Kraft gebrochen;

Gubitz, Rötscher, Fr. Th. Vischer, Robert Prutz, Gustav Freytag, Julian Schmidt standen in hohem Ansehen. Nun aber trat eine ganze Phalanx neuer Kritiker auf. Die „Wiener Kritik“ und die „Berliner Kritik“ wurden auf neue Füße gestellt. Natürlich waren die Tendenzen nicht überall die gleichen. Neben feinsinnigen Vorfechtern der neuen Kräfte wie Kürnberger, neben unparteiischen Freunden alter und neuer Kunst wie Hillebrand fehlen nicht die laudatores temporis acti wie Hanslick, die Gegner neuer Talente wie Frenzel. Aber ein Streben, über Willkür und Persönlichkeiten fortzukommen, von einer höheren Warte das Land zu erschauen, und das Bedürfnis, die Kritik selbst in durchgebildeter Form zu geben, beherrscht alle. Der Fraktionsgeist der Romantiker und der Jungdeutschen, die persönlichen Gehässigkeiten der Müllner und Menzel finden auf der ganzen Linie von Vischer bis Speidel keinen Raum. Auch die doktrinäre Enge der Hegelianer Gubitz und Rötscher wird fast durchweg überwunden. Sehr gescheite Leute sind diese Kritiker alle; viele sind mehr. Wo die Dichter der Epoche gegen die Kritiker polemisieren, unterliegen sie nicht nur, sondern sie haben auch wirklich meist unrecht; wo Hamerling gegen Kürnbergers Wahrspruch für den „Fechter von Ravenna“ und gegen die „Sieben Legenden“ eintritt, wo Jordan sich selbst gegen seine Recensenten verteidigt, da hat fast überall die Nachwelt im Sinne der Kritiker entschieden.

Der hervorragendste Kunstrichter dieses kritischen Zeitraumes war wohl unbedingt Ferdinand Kürnberger (1823—1879) aus Wien. Wenn einer, so war er zum Kritiker geboren. In der „gedrungenen Gestalt mit beinahe viereckigem Gesicht und stumpfer, etwas geröteter Nase, hoher, breiter Stirn und grauem unwirschen Auge“ wohnte ein unbestechlicher Wahrheitssinn; hinter dem Poltern des unliebenswürdigen „Graunzers“ und der Eitelkeit des mit der Gastfreundschaft seiner Freunde — besonders Wilhelm v. Kaulbachs — in Brentanoscher Ungeniertheit rechnenden ruhelosen Junggesellen war eine andächtige Verehrung der Kunst und der Wahrheit verborgen. Auf die beiden kam es ihm an: echte Kunst forderte er und subjektive Wahrheit. Deshalb ward die Auswahl seiner „Reflexionen und Kritiken“, die er bezeichnenderweise „Litterarische Herzenssachen“ (1877) nannte, zu einer Fundgrube scharfsinniger Urteile und glänzender Analysen. 1872, als von Gottfried Keller fast nur die Eingeweihten zu reden wußten, erklärte er bereits den

Dichter der „Leute von Seldwyla“ für den ersten Novelliſten der Welt; Perlen wie Claude Tilliers „Onkel Benjamin“ oder gar den Briefwechſel Goethes mit Schiller, verborgene Talente wie Hermann Kurz, aufgehende Sonnen wie Turgenjew hat niemand liebevoller und feinſinniger gewürdigt als er. Aber auch auf kleine Symptome wußte er zu achten; die kulturhiſtoriſche Bedeutung der Witzblätter und der „ernſthaften Witze“ hat gerade er als der erſte betont. Und wieder die Geſamtphyſiognomie jener Tage iſt wohl von keinem Zeitgenoſſen ſo hell beleuchtet worden wie von Kürnberger in dem meiſterhaften Artikel über Wilhelm Jordan. Dies Talent, die hervortretenden Züge der Zeit zu erfaſſen, hob auch ſeine politiſchen Feuilletons weit über den Durchſchnitt. Seine „Siegelringe“ (1874) können ſich ruhig neben Guſtav Freytags „Politiſchen Aufſätzen“ ſehen laſſen, ja an verhaltener Kraft, an ingrimmiger geſammelter Schlagfertigkeit übertreffen ſie ſie. Auf dem Boden der Politik hatte der glühende deutſche Patriot, der leidenſchaftliche Liberale nur zu viel Grund zu Skepſis und Erbitterung. Auch hatte er den Glauben an die allein ſeligmachende Demokratie früh eingebüßt. Sein Roman „Der Amerikamüde“ (1856) iſt wieder weſentlich kritiſcher Natur: das Idealbild amerikaniſchen Lebens, das zur Zeit der „Europamüden“ ſo gern gezeichnet wurde, wird auf Grund eingehender Studien revidiert; und obwohl Kürnberger ſelbſt nie jenſeits des Meeres war, iſt ihm ein Geſamtbild von großer Anſchaulichkeit gelungen, wenngleich der Yankee mit zu ſchroffer Härte gezeichnet und der deutſche Idealiſt — der erſt nachträglich Züge von Lenau erhielt — konventionell geblieben iſt. Künſtleriſch bedeutender als dies immerhin intereſſante und kulturhiſtoriſch bedeutſame Buch ſind Kürnbergers Novellen. Hier tritt das romantiſche Element in ihm ſtärker und zwar in ſehr liebenswürdiger Form hervor, nicht nur in der Lebensanſchauung, ſondern auch in der Neigung zu kunſttheoretiſchen Geſprächen; doch iſt der Ton, in dem Landolin (in der reizenden Erzählung „Heimlicher Reichtum“) über Heyſes Arrabiata, Hamerlings Ahasver, Halms berühmte Verſe „Zwei Seelen und ein Gedanke“ ſpricht, ganz anders der Perſönlichkeit angepaßt als die litterariſchen Kritiken etwa in Tiecks Novellen.

Kürnberger ward der Stammvater der ruhmreichen Wiener Kritik, deren litterariſche Bedeutung groß, deren künſtleriſche Bedeutung kaum geringer iſt. Faſt gleichaltrig zwar ſind der be-

rühmte Muſikkritiker Eduard Hanslick (geb. 1825) aus Prag, ein amüſanter Plauderer, allerdings voller Subjektivität, und gegen die „Zukunftsmuſik“ wie ſeine Kollegen Kürnberger und Spitzer bis zur Verblendung verbittert, Rudolf Valdek (eigentlich Rudolf Wagner 1822—1894), wohl der ſelbſtändigſte und vielſeitigſte unter ihnen, ein Meiſter des Feilens und ein großer Leſer, Überſetzer und Charakteriſtiker, Friedrich Uhl (geb. 1825) aus Teſchen in Schleſien. Dann folgen Ludwig Speidel (geb. 1830) aus Ulm, der ſich in Wien ſo ganz heimiſch gemacht und dem litterariſchen Teil der „Neuen Freien Preſſe“ den Stempel ſeiner feinen impreſſioniſtiſchen Kunſtkennerſchaft aufgeprägt hat; Daniel Spitzer (1835—1893) aus Wien, der in ſeinen berühmten „Wiener Spaziergängen“ (ſeit 1865) einen etwas angeſtrengten, oft freilich mit Erfolg angeſtrengten Witz, eine vielſeitige Beleſenheit und eine heimliche lyriſche Ader zu kunſtvollen Moſaiken zuſammenfügte, in ſeinen ſatiriſchen Novellen aber („Das Herrenrecht“ 1877, „Verliebte Wagnerianer“ 1878) die altöſterreichiſche Lascivität ohne die altöſterreichiſche Grazie erneute; Hugo Wittmann (geb. 1839, Speidels ſpecieller Landsmann), und nicht wenige Jüngere, von denen wenigſtens der als Kritiker, Dramaturg und Dichter (Geſammelte Gedichte 1891) gleich ſelbſtändige, geiſtreiche Alfred v. Berger (geb. 1853) hier genannt ſei. Eins mindeſtens teilen ſie alle: die Sorgfalt der Form, die ein Kunſtwerk genügend reſpektiert, um ihm künſtleriſche Behandlung angedeihen zu laſſen. Auch ein gewiſſer Grundbau von äſthetiſch-moraliſchen Anſchauungen iſt ihnen allen — ſelbſt dem ſcheinbar ganz ungebundenen Spitzer — gemein; erſt die neue Schule Wiener Kritiker, die der geiſtreich-ſprunghafte Hermann Bahr (geb. 1863) aus Linz eröffnete, hat ſich unbedingt zum Prinzip des Subjektivismus und Impreſſionismus bekannt.

Wie Kürnberger, Spitzer, Thaler, Kalbeck, Berger, Bahr in Wien, haben nach löblicher Sitte andere Kritiker ſich auch im Produzieren geübt. Die unvergleichliche Geſamtleiſtung der neueren franzöſiſchen Litterarkritik iſt nicht zum wenigſten dadurch ermöglicht worden, daß die Ste. Beuve, Anatole France, Lemaitre, Bourget ihre kritiſche Arbeit mit erzählender abwechſeln ließen. Karl Frenzel (geb. 1827) aus Berlin, der in mancher Hinſicht an die ältere Art franzöſiſcher Kritik, an Laharpe und Niſard, erinnert, trifft hierin mit den neueren zuſammen; und er ſelbſt ſieht wohl die umfangreiche Bibliothek von Romanen und Novellen, die er ge-

ſchaffen hat, als ſeine Hauptleiſtung an. Der Schüler Gutzkows und des zu dem Kreis Stirners gehörigen Religionsforſchers Friedrich Köppen hat die Einflüſſe nie verleugnet, die er aus dem unzufrieden-aufkläreriſchen Berlin ſeiner Jugendzeit empfing. In den politiſchen Aufſätzen („Deutſche Kämpfe“ 1874) mag die Energie des unabhängigen freiſinnigen Mannes erfreuen, der gegen die religiöſe und die atheiſtiſche Orthodoxie, gegen öden Materialismus und romantiſche Myſtik gleich gefeit iſt; aber formell ſind auch ſie mit Guſtav Freytags oder Kürnbergers Artikeln nicht gleichzuſtellen — und von Leſſing hätte man nun gar nicht reden ſollen. Das hat freilich der Autor ſelbſt provoziert, indem er Theaterkritiken als „Berliner Dramaturgie“ (1877) ſammelte. Über ein Menſchenalter lang (ſeit 1861) war Frenzel „die Kritik“ Berlins. Die „Nationalzeitung“, das Organ des wohlhabenden Liberalismus, ſpäter auch die „Deutſche Rundſchau“, die Revue der Bildungsariſtokratie, hörten auf ſeine Ausſprüche wie auf Orakel. Er hätte viel Gutes leiſten können. Er hat es nicht. Die verdrießliche Geſcheitheit, das mißvergnügte Beſſerwiſſen und Ambeſſenwiſſen des Berlin von 1830—1840 ſind immer ſeine „note personnelle“ geblieben. Nie hat er vor einer Größe einen ſtillen Schauer, nie über eine Niedrigkeit gerechten Zorn empfunden. Weder mitzuhaſſen noch mitzulieben war er da — nur zu korrigieren ward er geſchaffen. Objektiv iſt er deshalb doch nicht, denn die Strenge ſeiner doktrinären Prinzipien erſetzt vollauf jede perſönliche Heftigkeit des Empfindens. „Es fehlt ihm an Phantaſie, an Eindrucksfähigkeit, an Leidenſchaft“ — ſo urteilt er über ſeinen Vorgänger Rötſcher und charakteriſiert ſich ſelbſt. So hat er Jahrzehnte lang für Putlitz und Benedix, für Paul Lindau und Hugo Lubliner gekämpft gegen Anzengruber, gegen Ibſen, gegen Hauptmann. Ehrenhaft blieb er bei ſeiner Meinung, auch wo andere vor dem wachſenden Beifall kapitulierten. Frenzel iſt der bürgerliche Ehrenmann, der auch die Kritik als rechtſchaffenes Handwerk treibt; Kürnberger hatte als Menſch bedenklich romantiſche Seiten — aber er war Künſtler und fühlte als Künſtler.

Von Frenzel ging auch eine Schule aus. Erfreulich war ſie gerade nicht. Lange nicht der Schlimmſte war der, den man ſich allmählich gewöhnt hat als Prügelknaben für die ganze Zeit und Richtung zu benutzen: Paul Lindau (geboren 1839) aus Magdeburg. Von dem Pfarrhaus, in dem er geboren iſt, merkt man

dem frivol-gemütlichen „Gamin“ freilich nichts an, desto mehr von dem fünfjährigen Pariser Aufenthalt, den er seinen litterarischen und philosophischen Universitätsstudien folgen ließ. Als er nach längerer Redaktionsthätigkeit in Düsseldorf, Elberfeld, Leipzig nach Berlin (1871) übersiedelte, das nun mit einemmal auch die litterarische Hauptstadt des Reiches werden sollte, da hatte der vielgewandte Begründer der „Gegenwart“ (seit 1872) und der besten Konkurrentin der „Deutschen Rundschau“: „Nord und Süd“ (1878) doch in seine neue Glanzzeit mehr einzubringen, als bloß eine rasche Feder und eine ungenierte Frivolität. Er hatte an der Pariser Kritik neben manchen „Mätzchen“ auch ihr Interesse für konkrete Dinge studiert, und seine „Dramaturgischen Blätter“ (1875) und „Gesammelten Aufsätze“ (1875) haben gerade dadurch eine dauernde Bedeutung gewonnen. Die Späße, mit denen der Lieblingsjournalist von Berlin Richard Wagner oder eine beliebige Eintagsfliege, das Wichtigste und das Unbedeutendste umtanzte, sind längst vergessen; die gescheiten Studien über Victor Hugos Wortgebrauch und Daniel Spitzers Witztechnik aber, oder die ausgezeichneten Kritiken über Auerbachs „Waldfried“ und Heyses „Kinder der Welt“ können einer empirischen Poetik mehr brauchbare Materialien liefern als ein ganzer Haufen spekulativ ästhetischer Wälzer. — Gefährlich wirkte Lindau dagegen als Dichter. Die oberflächliche Mache seiner Schauspiele und Lustspiele („Maria und Magdalena“ 1872, „Ein Erfolg“ 1873, „Gräfin Lea“ 1881, „Der Andere“ 1893), die flache Geschicklichkeit seiner meist durch irgend einen aktuellen Bezug gewürzten Romane und Novellen („Herr und Frau Bewer“ 1882, „Der Zug nach dem Westen“ 1886, „Arme Mädchen“ 1887, „Spitzen“ 1888) mundeten der jedem ernsteren Kunstgenuß entfremdeten und einer festen Tradition entbehrenden Genußwelt der jüngsten Großstadt nur zu gut. Seine Erfolge machten es möglich, daß als Kritiker und als Theaterdichter ihn Oskar Blumenthal (geb. 1852) aus Berlin beerben konnte — Raabes Pinnemann in Person, der grinsende, witzelnde Verächter jedes sittlichen Ernstes, der mit den Clownsprüngen seines, koste es was es wolle, witzigen Dialogs, mit der Hohlheit seiner Motive und der Roheit seiner Charakterzeichnung die deutsche Bühne unter Kotzebue herabdrückte. Wo er nur um des Witzes willen Verse machte oder zugespitzte Einfälle anschüttete („Allerhand Ungezogenheiten“ 1874, „Vom Hundertsten ins Tausendste“ 1876), konnte er ergötzlich sein:

wo er diesen etwas eleganteren Saphiriaden den Schein eines kritischen oder dramatischen Zusammenhangs geben will, wirkt er widerlicher als Saphir selbst, der sich doch wenigstens in engere Kreise einschloß. — Ungleich ernster als Kritiker wie als Autor, durch seinen sittlichen Ernst auch Lindau überragend und dabei feinfühliger als der hartknochige Frenzel, hat Fritz Mauthner (geboren 1849) aus Horzitz bei Königgrätz es durch einen großen Treffer zur Berühmtheit gebracht: durch die parodistischen Studien „Nach berühmten Mustern" (1878, 1880), die in meisterhaften Karikaturen die Schwächen Auerbachs, Freytags, Scheffels, du Bois-Reymonds oder die Schwäche Hamerlings ans Licht stellen und sich fast zu einer kleinen ironischen Litteraturgeschichte der Hauptberühmtheiten jener Tage zusammenfinden. Wie sie an Bret Hartes „Condensed Novels" (1872) ein Vorbild besaßen, haben sie wieder auf französische Nachahmungen z. B. bei Lemaitre gewirkt. Auch seine Erzählungen haben ihre Stärke in der Ironie: wie der „Arme Franischko" (1879) sich im Gefängnis in einem verzauberten Schloß wähnt, wie „Xanthippe" (1884) gegen Sokrates recht behält, das wird mit feiner Satire durchgeführt. In dem Versuch, den „Berliner Roman" zu schaffen („Quartett" 1886, „Die Fanfare" 1888, „Der Villenhof" 1890) ist er, wie Lindau, gescheitert, während die patriotische Erzählung aus „halbasiatischem" Gebiet („Der letzte Deutsche von Blatna" 1887) nicht nur um ihrer Tendenz willen zu loben ist. Seine Kritiken aber („Von Keller zu Zola" 1887) sind immer an beachtenswerten Einzelheiten reich; eine einheitliche Gesamtauffassung bleibt diesem hyperkritischen Geist versagt, so ernst er auch in philosophischen Studien, in Gleichnisreden („Aus dem Märchenbuch der Wahrheit" 1896) danach ringt.

Außerhalb der beiden litterarischen oder mindestens kritischen Mittelpunkte Wien und Berlin ward vorzugsweise die ältere, an ererbten ästhetischen Prinzipien festhaltende Kunstkritik gepflegt; so von Heinrich Bulthaupt (geb. 1849) in Bremen, der sich insbesondere dem Naturalismus heftig entgegenstellte und in seiner vielbenutzten „Dramaturgie der Klassiker" (1881 f.) dem Empirismus von Freytags „Technik des Dramas" wieder theoretische Gesichtspunkte beimischte; auch er hat sich als Dichter und zwar auf allen Gebieten versucht. Andere Kunstrichter verbanden die kritische mit der litterarhistorischen Thätigkeit; so in Berlin Erich Schmidt (geb.

1853), in Wien Jakob Minor (geb. 1855); ſo Otto Harnack (geb. 1857) in Darmſtadt, Anton E. Schönbach (geb. 1848: „Über Leſen und Bildung“ 1887) in Graz, und manche andere.

Faſt allgemein finden wir hier das Beſtreben verbreitet, die Kritik ſelbſt künſtleriſch zu geſtalten. Immer blieb doch aber die Recenſion dabei noch im Dienſt des Tages; mochte auch eine ſpätere Sammlung ihrer mehrere zu dauernder Bedeutung heben — die einzelne trug doch ſtets etwas von den Eigenheiten ihres Urſprungs an ſich. Wollte man aber den kritiſchen Aufſatz von vornherein zu dauernder litterariſcher Geltung erheben, ſo war dafür bei andern Nationen längſt eine Form geſchaffen, die nur für uns noch zu erobern war. Es war der Eſſay. Indem der Autor ſelbſt erſt den Verſuch zu machen ſcheint, über irgend ein intereſſantes Thema ins klare zu kommen, führt er zwanglos den Leſer von einer Seite des Gegenſtands zur andern, bis er ihn ihm möglichſt vollſtändig gezeigt hat. Es iſt viel mehr noch dieſe Vielſeitigkeit oder Allſeitigkeit der Betrachtung, als die freiere, leichtere Form, was den Eſſay kennzeichnet; denn letztere wird nur durch jene berechtigt. Eine Betrachtung, die in populärer Form einen einzelnen Geſichtspunkt durchführt, iſt noch kein Eſſay; ein gründlich gelehrter Aufſatz, der nur in der Anordnung der Geſichtspunkte eine gewiſſe Freiheit und in ihrer Sammlung eine gewiſſe Vollſtändigkeit aufweiſt, kann es wohl ſein. — Die Gattung ſtammt von den Griechen; Plutarch iſt ihr erſter Klaſſiker. Dann hat der unvergleichliche Montaigne (1553—1592) ſie neu belebt; mehr aber als ſeine franzöſiſchen Nachfolger haben die engliſchen Eſſayiſten auf die Väter des deutſchen Eſſays gewirkt. Von Macaulay (1800—1859) lernte vor allem auch der Mann, der in dieſem Geburtsjahrzehnt des echten deutſchen Eſſays als erſter Meiſter auftrat, ſpät genug in ſeiner Bedeutung gewürdigt: Otto Gildemeiſter (geboren 1823) aus Bremen, der vortreffliche Überſetzer Byrons, Arioſts, Dantes, deſſen „Eſſays“ (1896) eine wahre Schatzkammer feingeſchliffener, gedankenreicher, nie an der Oberfläche haftender und nie bis zur Atemnot untertauchender Aufſätze ſind.

Früh ward dagegen Herman Grimm (geb. 1828 in Kaſſel) berühmt, Wilhelm Grimms Sohn, Achim v. Arnims und der Bettina Schwiegerſohn. Er iſt der geborene Eſſayiſt, und auch ſeine feinſinnigen, zart abgetönten Novellen (zuerſt 1856) haben etwas von dem reizvollen Umherirren dieſer Gattung, die ſich nicht gern

mit drückenden Notwendigkeiten beschwert, und in der selbst das Tragische gern durch den leichten Schein einer gewissen Willkür in das Bereich des ästhetischen Spiels, der freien Übung geistiger Kräfte gerückt wird. Sein großer Roman „Unüberwindliche Mächte“ (1867) giebt geistreiche Bilder aus dem Leben der Aristokratie und der amerikanischen Neukultur, führt interessante Charaktere in interessante Situationen, in das Haus des gefeierten, Herman Grimm besonders werten Populärphilosophen und Essayisten Emerson (1803—1882), auf die Schlachtfelder von 1866 — und hinterläßt schließlich doch den Eindruck einer modernen Erneuerung des mittelalterlichen Ritterromans. „Sie schlagen sich, genießen das Dasein planlos, sind schön und stark und suchen Abenteuer.“ Die großen biographischen Werke, das Leben Michelangelos (zuerst 1860) und Raphaels (1872) und vor allem die Vorlesungen über Goethe (zuerst 1876) sind in der Kunst des Einfühlens und Nachfühlens, in der objektiven Reproduktion historischer Momente, in der Verlängerung unsterblichen Lebens auf die Gegenwart den Werken Justis und Hayms schwerlich gleichzustellen; aber sie überragen sie an ästhetischem Reiz. Gerade das Essayartige in ihnen wirkt so unvergleichlich, so lebensvoll: überall fühlt man eine geistreiche Persönlichkeit, die im Vollbesitz ihrer Kräfte, großer Belesenheit virtuoser Gabe des Einfalls, fesselnder Diktion die Dinge umschreitet; überall reizt er zum Widerspruch, aber vor allem deshalb, weil man so gern seine Antwort hören möchte. Ganz und gar ein Erbe der Romantik, ist er voll von dem Glauben an die Souveränetät des Genies; der Historiker ist ihm auch nur ein Märchenerzähler, und der Märchenerzähler wird ihm zum Historiker. Denn wahrhafte Existenz hat für ihn eigentlich nur der Geist, der die Dinge beschaut — sie selbst sind zufällige Anlässe für ihn, sich zu äußern. So kam er allmählich in einen förmlichen Haß gegen alle „Methode“ hinein, freute sich paradoxer Zusammenstellungen mehr, weil sie seine Verachtung der „sogenannten Geschichtschreibung“ zeigten, als weil es besonders passend gewesen wäre, wenn man Goethe mit Cicero vergleicht oder Johanna Ambrosius in einem Atem mit Homer nennt; und mit einem gewissen Trotz ergab er sich zuletzt („Homer“ 1890, 1895) einer seltsamen Inspirationsphilologie, die den einen unteilbaren Dichter bald anerkennt und bald auch nicht.

Wenn nun aber diese Natur, der es Bedürfnis ist, unaufhörlich die Versatilität des Geistes zu erproben, irgend welches dank-

bare Einzelproblem ergriff und in klaſſiſcher Form, wenn auch zuweilen nicht ohne einige Affektation des Stils, ſeine „Eſſays“ (zuerſt 1859) ſchuf, dann gelangen allerdings monologiſche Plauderſtündchen von unvergleichlichem Reiz. Ein feiner Liebhaber ſchreitet in ſeiner Galerie umher, erzählt uns ebenſo gern, auf welchen Fahrten er dies oder jenes Bild erlangte, wie er von dem Bilde ſelbſt ſpricht, giebt ſich ungezwungen nicht nur in der momentanen Stimmung, ſondern auch in deren plötzlichem Wechſel, und behält bei aller vornehmen Gaſtfreundſchaft das Gefühl, daß er dem Leſer eine Gefälligkeit erweiſe und eigentlich ihm noch viel mehr und Beſſeres zu zeigen habe. Er iſt immer kritiſch aufgelegt, und wenn er ſich dem Kultus ſeiner Heroen, der großen Renaiſſancekünſtler, Goethes, Jacob Grimms, Emerſons weiht, faſt am meiſten; aber es iſt die überlegene Kritik, die der Feinſchmecker an dem gewöhnlichen Eſſer ausübt — mehr ein Mittel, ſich des eigenen Genuſſes zu verſichern, als eine erzieheriſche oder gar feindſelige Übung. Die Paradoxie iſt hier ſo nötig, wie nach den Theodiceen die Sünde: damit der Geiſt ſich frei bewegen kann, muß er auch über das hinausgehen dürfen, was er verantworten kann, Treitſchke einen ganz unperſönlichen Stil zuſchreiben oder Schiller einmal bloß als ſchlauen Schwaben auffaſſen.

Doch zumeiſt und namentlich in den früheren Jahren hält ſich der wiſſenſchaftliche Spieltrieb Grimms in engeren Grenzen und beſchränkt ſich auf eine ſtark ſubjektive Umdeutung und Umdichtung großer Männer und Momente im Sinne ihres eigenen Ideals. Sein Standpunkt iſt der, den er einmal Goethe zuſchreibt: ihm komme es darauf an, einen Gedanken aus Ariſtoteles herauszuleſen, der für ihn, den Leſer, fruchtbar ſei. Er will gar nicht genau wiſſen, was Ariſtoteles eigentlich meinte. „Das Wirkliche berühren wir nur mit Schauder. Wo es uns gelänge, eine That bis auf die kleinſten Faſern zu ergründen und anatomiſch darzulegen, da würden wir doch nur ein leichenſtarres, erheucheltes Leben, ein Geſpenſt hinſtellen, das keine Frage beantwortet. Ein Porträt aber aus der Hand eines großen Künſtlers, der das Ewige vom Alltäglichen ſcheidet, den Menſchen neu bildet, nicht wie er war, ſondern wie er ihn erblickte, das redet zu uns, und ſeine Lippen verſchweigen nur das, was ein Geheimnis bleiben muß.“ Jacob Grimm mag ſich über den Satz, daß wir alles Wirkliche nur mit Schauder berühren, bekreuzigt haben, denn ihm war alles Lebendige heilig;

auch wir empfinden darin eine gewiſſe Hyſterie, eine krankhafte äſthetiſche Nervoſität. Aber damals war gegenüber den rohen Triumphen eines geiſtloſen Materialismus, der den Geiſt leugnete, weil er ihn nicht kannte, ein trotziges Beſtehen auf dem Recht der Kunſt heilſam. Heilſam war es, den übermütigen Geſchichtsforſchern zuzurufen: „Jedes hiſtoriſche Werk iſt die einſeitige Anſicht eines beſchränkten Menſchen.“ Heilſam war es, in Goethes Sinne die Wahrheit der hiſtoriſchen Legenden und Lügen zu betonen. All das hatte wirklich die Wahrheit, die Notwendigkeit des hiſtoriſchen Moments. Und darüber hinaus wirkte der ſtete Hinweis auf Goethe, von dem jene Zeit lieber nichts wiſſen wollte, der ihr mindeſtens in der übrigens wohlwollenden und verdienſtlichen, aber doch immerhin verkleinernden Wiedergabe durch den Engländer Lewes (1855, deutſch von Freſe 1857) genügte. Neben Heyſe und Spielhagen, Karl Hillebrand und Rudolf Hildebrand hat Herman Grimm am meiſten dafür gethan, Goethe wieder „in den Dienſt unſerer Zeit“ zu ſtellen; Wilhelm Scherer und die neuere Goethephilologie, die viel verleumdete treue Dienerin der deutſchen Nation, hätten ohne dieſen Propheten ihre tapfere Arbeit, Namen in Anſchauung, Tradition in lebendige Kenntnis umzuwandeln, vielleicht noch kaum gewagt, ſicher aber nicht mit ſolchem Erfolg unternommen.

Faſt genau gleichaltrig ſtehen neben dieſem Virtuoſen der Subjektivität zwei andere Eſſayiſten: Karl Hillebrand, der objektivſte unter unſeren Meiſtern dieſer Gattung, und Friedrich Spielhagen, der ſeine leidenſchaftliche Subjektivität in Objektivität umzuformen ſich immer vergeblich bemüht. Was dagegen von den kürzeren Monographien der Hiſtoriker (beſonders Treitſchkes „Hiſtoriſche und politiſche Aufſätze“, zuerſt 1865, Bd. IV 1897; ferner von Theodor v. Bernhardi, Heinrich v. Sybel, Baumgarten, Delbrück u. a.) und Litterarhiſtoriker (beſonders Scherers „Vorträge und Aufſätze“ 1874; ferner von Victor Hehn, Rudolf Hildebrand, Michael Bernays, Erich Schmidt u. a.) „Eſſay“ genannt zu werden pflegt, das gehört vielmehr jener Gattung der (mehr oder minder) volkstümlichen wiſſenſchaftlichen Darſtellung an, deren Hauptvertreter wie Helmholtz, du Bois-Reymond, Rümelin, Zeller wir ſchon aufzählten: die ſchwankende Grenzlinie zwiſchen Plaudern und Dozieren, zwiſchen „Cauſerie“ und Vortrag verſchwindet hier faſt ſtets, und wir haben es mit methodiſch ange-

legten, nicht mit nach künſtleriſchen Geſichtspunkten geordneten Arbeiten zu thun. Anderſeits fallen etwa Freytags und Bambergers geiſtreiche kleine Aufſätze oder Kürnbergers und Frenzels, Lindaus und Mauthners Artikel faſt durchweg dem eigentlichen Feuilleton zu, wie die Franzoſen und ihr Schüler Börne es begründet haben. Einzelne Stücke aus all dieſen, großenteils ſehr wertvollen Sammlungen können „Eſſay“ heißen; aber ihre Autoren ſind nicht Eſſayiſten von Beruf wie Gildemeiſter, Herman Grimm, Hillebrand. Karl Hillebrand ſelbſt bezeichnete zwar ſpäter (1876) den Eſſay als die „eigenſte litterariſche Form unſerer Zeit“, aber er hob auch hervor, wie ſchwer die eigentlichen Grenzen der Gattung einzuhalten ſeien; und gar am Ende unſeres Zeitraumes (1860) klagte Gildemeiſter, daß der deutſche Schriftſteller zu ausſchließlich an ſein Thema, zu wenig an Publikum und Kritik denke, um Macaulays reine Kunſtform zu erreichen. Ich glaube, wir müſſen es wohl bei unſerer engen Begrenzung der Zahl deutſcher Eſſayiſten bewenden laſſen.

Karl Hillebrand (1829—1884) iſt neben Rudolf Lindau das größte Sprachtalent unter unſern neueren Proſaikern. Der Sohn eines Gießener Litterarhiſtorikers, ward er wegen ſeiner Teilnahme am badiſchen Aufſtand eingekerkert, aber durch ſeine Schweſter Marie, ſpäter die originellſte Pädagogin und Schulvorſteherin Deutſchlands, befreit. Er floh nach Frankreich und ward (1863) Profeſſor der fremden Litteraturen an der kleinen Provinzialuniverſität Douai. Dort blieb er, als eifriger Mitarbeiter an der „Revue des deux mondes“ in franzöſiſcher Sprache, als Korreſpondent engliſcher Zeitungen in deren Sprache vortreffliche Aufſätze ſchreibend, bis der Krieg ausbrach. Er bekannte ſich unverzüglich zu ſeinem Vaterlande, gab ſeine Entlaſſung und lebte ſeitdem in Florenz als Mittelpunkt jener glänzenden deutſchen Kolonie, der der Bildhauer Adolf Hildebrand, der Maler Böcklin, die Dichterin Iſolde Kurz angehörten. Seine deutſche Schriftſtellerei begann er eigentlich erſt damals, ein Vierziger, ganz in die Geheimniſſe der Eſſaytechnik eingeweiht, als Kritiker hervorragend (er war der erſte, der Lagarde und Nietzſche in ihrer Bedeutung gewürdigt hat), als Leſer ganz unvergleichlich. Er iſt der ideale Repräſentant des feinſten Kunſtgenuſſes; was Conrad Fiedler (1841—1895) in ſeinen „Schriften über Kunſt“ (herausgegeben 1896) lehrte, hat er gelebt: den verſtändnisvollſten Genuß, die freie und doch ſelbſtändig ſich be-

ſchränkende Hingabe, die Ergänzung des Künſtlers durch den Kunſtfreund, des Kunſtwerks durch den Genuß der Betrachtung. Man erſchrickt förmlich, wenn man lieſt, was er einem jungen Freund als ſelbſtverſtändliche Baſis humaniſtiſcher Beleſenheit alles auferlegt; und doch meint er, auf das Geleſenhaben komme es nicht an, das ergebe nur Halbbildung — auf „das Befreundetwerden, das Eindringen, Liebgewinnen eines Schriftſtellers“ komme es an. Man ſolle nur jede Woche einen Band leſen, aber ſorgfältig — und nur gute Bücher. „Nun bitte ich Sie, giebt's denn viel mehr als fünfzig gute Bücher in der Welt? (ich nehme immer wiſſenſchaftliche, hiſtoriſche, biographiſche u. ſ. w. aus).“ Er freilich hatte alles Gute geleſen; neben Jakob Burckhardt und Michael Bernays war er wohl der einzige, der alles wirklich kannte, was zur Weltlitteratur gehörte, nicht nur das Älteſte, auch das Neueſte. Dabei war Hillebrand keineswegs ein Indifferentiſt, dem es etwa nur auf die Berühmtheit angekommen wäre. Er hatte einen ſehr beſtimmten Geſchmack, ſtellte den alten Roman der Fielding und Goldſmith turmhoch über den neuen der Elliot und Zola, und Shakeſpeare über Goethe; obwohl er auch dieſen noch ſehr verehrte und behauptete: „Ein Goethe, ein Bismarck wurden nicht nur den größten Teil ihres Lebens über von ihrer Nation angefeindet, weil ſie ihr ihrer ganzen Natur nach antipathiſch waren; ſie ſtehen auch in der Geſchichte nicht wie Ergebniſſe da, ſondern wie Proteſte, wie Reaktionen gegen die von der Nation eingeſchlagene Richtung.“ Wie Herman Grimm vertritt er alſo den Heroenkultus bis zum Leugnen der hiſtoriſchen Vorbedingungen ſeiner Helden; und den Proteſt gegen die Übertreibungen des hiſtoriſchen Sinnes, der zuletzt alles verzeihen wollte, damit man glaube, er habe alles verſtanden — dieſen Proteſt, den Nietzſche ſo kräftig aufnahm, hat er in den köſtlichen „Zwölf Briefen eines äſthetiſchen Ketzers“ (1873) zuerſt in weitere Kreiſe getragen.

Der Eſſay hat eigentlich immer eine antihiſtoriſche, weil antimethodiſche Tendenz; ſo hat auch Hillebrand eine Vorliebe für die „Unzünftigen“, für Rahel und Fürſt Pückler und die Gräfin Hahn, für Schopenhauer und Lagarde und Nietzſche, für alles, was aus patriotiſchem und humanem Temperament heraus ſich über die bisherigen Grenzen herausſetzt. Aber — ſie müſſen Talent haben. Der bloße Dilettant fällt bei ihm arg ab, ſtärker noch der Doktrinär, der Theorien ſtatt der künſtleriſchen Gaben,

Rubriken ſtatt der Anſchauung, ein Gemiſch von Kunſt und Wiſſenſchaft ſtatt beider giebt. Hillebrand, der außer ſeinen meiſterhaften Eſſays („Zeiten, Völker und Menſchen“, ſeit 1874) auch eine ſtreng wiſſenſchaftliche „Geſchichte Frankreichs von der Thronbeſteigung Ludwig Philipps“ (1877—1879) geſchrieben hat, hielt immer daran feſt, die Geſchichtſchreibung ſei Kunſt, nicht Wiſſenſchaft: ſo fundamental erſchien ihm die Bedeutung der Darſtellungsform. Dennoch hätte er ſich zu Herman Grimms Auffaſſung, alle Wiſſenſchaft ſei nichtig neben der Kunſt, alle Forſchung neben der genialen Inſpiration, ſchwerlich bekannt: dazu war der gut rationaliſtiſch angehauchte Schüler der Engländer und Franzoſen zu nüchtern.

Unſere großen Eſſayiſten haben bei entſchiedener Parteinahme in allen wichtigen Tagesfragen der eigentlichen Agitation immer ferner geſtanden. Die neue Agitationslitteratur bereitete ſich erſt vor. Der größte Agitator Deutſchlands, Ferdinand Laſſalle (1825—1864), und ſein beredter national-konſervativer Gegenpart Paul de Lagarde (1827—1891: „Deutſche Schriften“ 1886) lebten noch in wiſſenſchaftlichen Studien. Aber wie ſehr das Bedürfnis nach neuer agitatoriſcher Geſellſchaftskritik, nach einem Anknüpfen an die Fäden des Jungen Deutſchland und der Revolutionäre ſich regte, dafür zeugt eine merkwürdige, noch kaum genügend gewürdigte Thatſache. Ein Litterat von mäßiger Begabung, der vom Theologen Bildhauer und vom Bildhauer Dramatiker geworden war, Emil Brachvogel (1824—1878) aus Breslau, errang plötzlich mit ſeinem Trauerſpiel „Narciß“ (1857, aufgeführt zuerſt Frühjahr 1856) einen phänomenalen Erfolg, wie er etwa bis zu Sudermanns „Ehre“ nicht wieder erlebt wurde. Die dramatiſche und poetiſche Wertloſigkeit des Effektſtücks haben auch mildere Kenner als Otto Ludwig vernichtend aufgewieſen. Unter den hiſtoriſchen Dramen der Zeit gab es, wenn wir ſelbſt von den „Makkabäern“ und der „Agnes Bernauerin“ abſehen, Dichtungen genug, die dem Publikum intereſſantere Scenen, den Schauſpielern beſſere Rollen gaben. Woher dieſer durchſchlagende, noch heute nach vierzig Jahren und lange nach dem Tode des berühmten „Narciß“ Deſſoir nicht ganz verklungene Erfolg? Er lag ganz in der Figur des Helden. Aus jenem „Neffen Rameaus“, der in Diderots, von Goethe auf Schillers Vorſchlag überſetztem Dialog die Führung hat, aus dieſem „Repräſentanten aller Schmeichler und Abhänglinge“ machte Brachvogel

einen ganz anderen Typus, aber wieder einen „ein ganzes Geschlecht darstellenden Menschen“. Mochte Narciß Rameau noch so unwahr gezeichnet sein, mochte er die Pagode noch so theatralisch herabstoßen und die Pompadour mit noch so hohler Rhetorik verdammen — das Publikum erkannte in ihm seine Generation leibhaftig. Das war die noch ohnmächtige, aber zur Agitation sich entwickelnde Kritik, die mit Musik und Litteratur anfängt und mit dem Staat noch lange nicht endet; das war die Enttäuschung einer Zeit, die über verlorenen Idealen sich selbst verloren hat; das war die Wut der Schwachen und Wehrlosen gegen all die Pagoden auf hohen Postamenten. Als wäre er ein Nathan, ein Posa, so ward Narciß beklatscht; man erlebte den Übergang von dem kritischen Räsonnement zur That auf der Bühne mit. So ward ein schlechtes Drama ein bedeutsames Symptom, ein Vorbote für die Thätigkeit der Dühring, der Haeckel, der Treitschke, der mächtigen Agitatoren, die auf die Kritiker, die Satiriker, die Betrachter und Essayisten folgten.

Ohne die Strömung, die sich in dem Erfolg des „Narciß“ mit so überraschender und nachhaltiger Stärke offenbarte, ist der Mann nicht zu verstehen, der den Übergang von unserem Jahrzehnt in das folgende verkörpert, der agitatorische Essayist, der agitatorische Romanschriftsteller, der Agitator in hundert Verkleidungen: Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen (geb. 24. Februar 1829) ist ein Magdeburger, ein Landsmann Karl Immermanns, der ein Erzähler und ein Pädagog, ein Charakter von fester Selbständigkeit und ein Doktrinär war wie er. Wie Fontane ist er aber am Strande der Ostsee, in Stralsund herangewachsen, und Meer und Küste bilden für ihn immer den liebsten Boden der Erzählung. Er hat in Berlin und Bonn studiert, zuerst, wie alle Welt, die Rechte, später, wie so viele, Litteratur und verwandte Disciplinen. Er war offenbar ein eifriger Student, und Citate sind ihm für die späteren Romane mehr als gut war hängen geblieben, daneben aber blieb ihm auch eine gründliche Kenntnis der klassischen deutschen Ästhetik treu. Vor allem haben Wilhelm v. Humboldts „Ästhetische Versuche“, die der Student in Bonn antiquarisch kaufte, einen bestimmenden Einfluß geübt; daneben besonders die theoretischen Schriften Friedrich Schlegels. In Leipzig (seit 1854) bereitete sich dann der junge Lehrer auf seinen Schriftstellerberuf vor, den er mit „Clara Vere“ (1857) und „Auf der Düne“ (1858) erfolg-

reich betrat, um mit den „Problematiſchen Naturen“ (1860) auf einen Schlag eine herrſchende Stellung zu erobern. In raſtloſer Produktion hat er ſie zu behaupten, durch kritiſche und theoretiſche Arbeiten zu ſtützen geſucht; dennoch wird man zugeben müſſen, daß „Quiſiſana“ (1880) ſein letzter großer Erfolg war, an den ſich beſonders ſeit dem bös betitelten Roman „Was will das werden?“ (1886) ein ſtarker Niedergang der öffentlichen Bewunderung Spielhagens anſchloß. Gegenwärtig iſt er als typiſcher Repräſentant einer beſtimmten, nach dem Urteil der Meiſten überwundenen Epoche ebenſo maßloſen Angriffen unterworfen, wie er einſt übermäßig gefeiert wurde. Mehr als durch ein Sinken ſeiner Kraft iſt der Umſchwung durch die allgemeine Veränderung des Kunſtgeſchmacks ſeit zwanzig Jahren zu erklären.

Dieſer Umſchwung fand ſeinen erſten deutlichen Ausdruck durch das ſechſte Heft der „Kritiſchen Waffengänge“ von Heinrich und Julius Hart: „Friedrich Spielhagen und der deutſche Roman der Gegenwart“ (1884). Gegen den berühmteſten Vertreter dieſer Litteraturgattung in jener Zeit werden hier Angriffe von großer Schärfe erhoben, die darin gipfeln, ſein Roman ſei „durch Didaxis, Moral, Reflexion und Tendenz in jeder Weiſe zerſetzt“; er gebe kein Weltbild, ſondern nur ein künſtlich durch Tendenzen und Reflexionen verbreitertes beſchränktes Familienbild; und ſtatt die Realität der Menſchen und Dinge hinzuſtellen, zeuge er nur von einer „ſeichten, die Phantaſie mehr durch Lektüre als durch Wirklichkeit nährenden Idealiſtik“. Die Worte ſind ſcharf; ſie ſind ſcharf und im Werturteil überſcharf aus der Notwehr des Kampfes heraus, den die neue Kunſt gegen den letzten ſtarken Repräſentanten des alten Romans zu führen hatte. Aber der Standpunkt, den die geſtrengen Kritiker einnahmen, war meines Erachtens nicht nur ſubjektiv berechtigt; er wird im weſentlichen und unter Milderung der harten Ausdrücke auch von dem objektiveren Urteil ſpäterer Kritiker geteilt werden müſſen. Ja, Spielhagens Roman beſitzt faſt alle Kunſtfehler des jungdeutſchen, aus dem er hervorgegangen iſt. Nicht nur der Erſtling, die „Problematiſchen Naturen“, auch die ſpäteren großen Werke, die bezeichnendſten vor allen, „In Reih und Glied“ (1866), „Hammer und Amboß“ (1869), „Sturmflut“ (1876), haben noch ganz die phantaſtiſche Romanhaftigkeit der Gutzkowſchen Zeiterzählungen. Die ſocialen Klaſſen, durch grelle Typen repräſentiert, werden durch uneheliche Kinder mit geheimnis-

vollen Schickſalen in ſymboliſche Beziehungen gebracht; ein geiſtreicher Held mit zerriſſenem Herzen und ein Jeſuit von unglaublicher Gewandtheit und Zielbewußtheit vertreten die politiſchen Parteien, Geſpräche voll unmotivierter Zeitbeziehungen ſtellen ſich alle Augenblicke ebenſo gewaltſam ein, wie abenteuerliche Erlebniſſe, Dolchſtöße italieniſcher Banditen im Berliner Tiergarten oder effektvolle Begegnungen der Entfernteſten. Spielhagens Roman iſt, wie die Brüder Hart mit Recht betonen, ſo didaktiſch und tendenziös wie nur irgend der Gutzkows oder Laubes; ſchon in den Titeln (wie „In Reih und Glied“), mehr noch in breiten Auseinanderſetzungen der Hauptfiguren, in rhetoriſchen Exploſionen (Feſtreden, Toaſten, Leichenpredigten) drängt ſich die Subjektivität des Autors übermächtig hervor, der theoretiſch ſo leidenſchaftlich für die epiſche Objektivität gefochten hat. Am ſtärkſten aber zeigt ſie ſich in der Ungerechtigkeit der Charakterzeichnung. Spielhagen meint objektiv zu ſein, weil er ſeinen Geſtalten nicht ins Wort fällt; dafür läßt er ſeine liberalen Lieblinge ebenſo glänzend reden, herrlich handeln, unwiderſtehlich wirken, wie ihre junkerlichen oder geiſtlichen Widerſacher in Sprache, Benehmen und Erfolg lächerlich daſtehen. Nicht nur in den „Problematiſchen Naturen“ ſinken die Zerrbilder des Adels von der Inſel Rügen unter das Niveau von Grillparzers Galomir herab und glauben, Adam und Eva ſeien Kammerdiener und Zofe im Paradies bei dem erſten Herrn von Cloten geweſen. Objektiv iſt dieſe karikierende Charakterzeichnung ſicherlich ſo wenig wie die, die Jeremias Gotthelf umgekehrt den liberalen „Schreibern“ angedeihen läßt. Regelmäßig verliebt ſich Spielhagen in ſeinen Helden und macht ihn unwiderſtehlich, unvergleichlich; der geiſtreiche Denker muß nebenbei ein glänzender Reiter, der große Künſtler ein meiſterhafter Piſtolenſchütze ſein; Schönheit, hohe Figur, wunderbare Augen und Beredſamkeit verſtehen ſich ohnedies von ſelbſt. Ebenſo regelmäßig gerät er gegen die Gegner ſeines Lieblings in einen blinden Haß und häuft alle üblen Qualitäten auf ihren Scheitel: der junkerliche Böſewicht muß auch noch feige, der jeſuitiſche Intrigant noch habſüchtig ſein. Dieſe ſtarke Anteilnahme erſtreckt ſich auf die ganze Umgebung. Die große Stadt, als Heimat des liberalen Bürgertums, liebt Spielhagen; deshalb idealiſiert er ſie, läßt in dem altmodiſchen Berlin Friedrich Wilhelms IV. prunkvolle Karoſſen die „Parkſtraße“ herabrollen, während noch heut die eleganten Wagen in der Tiergartenſtraße zu zählen

ſind. Den Hof, als Mittelpunkt der konſervativen Tendenzen, haßt er: deshalb flüchtet Friedrich Wilhelm IV. ſich bei ihm zu einer alten Dame von zweifelhafteſter Art, um nur einmal der Öde des Hofes zu entgehen — des Hofes, den damals die geiſtreichſten Männer belebten, Humboldt, Bunſen, Radowitz, Gerlach, Tieck!

Schon dieſe heftige Einſeitigkeit ſeines Temperaments giebt den meiſten größeren Erzählungen Spielhagens eine weitreichende Familienähnlichkeit; um ſo mehr, als wir den ſcharfen Richtern auch das zugeben müſſen, daß dem gefeierten Erzähler zwei Haupteigenſchaften, die gerade er von dem Epiker fordert, nur in ſparſamer Doſis geſchenkt wurden: Phantaſie und Humor. Beengend wirkt weiter der Zwang einer ſtrengen Kunſttheorie, die Spielhagen in mehreren Schriften voller Geiſt und Kenntnis (beſonders „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ 1883, 1897) niedergelegt hat. Dieſer Mann von ausgeſprochenſter Subjektivität hatte ſich eine Theorie zurecht gemacht, die ſein Temperament bändigen ſollte; nun fragte er ſich doch, ob die Objektivität recht habe. Er bejahte es immer wieder — und machte praktiſch der Subjektivität immer größere Zugeſtändniſſe. Der Ich-Roman ſollte die äußerſte Zurückhaltung des Autors ermöglichen; er ermöglichte die weitgehende Ausſtattung des erzählenden Helden mit Meinungen und Eigenheiten des Autors. So ging es überall. Seine Theorie und ſeine Praxis verrieten jede für ſich den ganzen Mann, die tapfere, geſchloſſene Perſönlichkeit; aber untereinander ſtanden ſie im Kampfe. Und doch — ſie fanden ihre Einheit in Spielhagens tiefſter Seele. Agitator iſt er vor allem. Agitator iſt der Schriftſteller, der mit ſeinem Helden ficht und für ihn Reden hält und in ſeinem Dienſt die Gegner herunterzieht; Agitator iſt der Theoretiker, der beim Leſen durch den Dichter nicht in ſeiner lebhaften Anteilnahme geſtört werden will. Agitator iſt der Kritiker, der, gerechter und maßvoller als andere berühmte Schriftſteller, auch die Jungen zu verſtehen ſucht. Agitator, Kämpfer, ſchlachtluſtiger Eroberer iſt er überall. Deshalb iſt ihm auch die Form des Eſſays ſo wert: ein volles Kunſtwerk, meint er (mit Unrecht!), könne der Eſſay nicht ſein; aber ein unſchätzbares Kampfmittel war er oft genug und wird es wieder bei Spielhagen. Hier iſt er ganz in ſeinem Element: wohlwollend und doch parteiiſch, beredt, anteilsvoll, klar darſtellend und lebendig ſchließend. Es wird nicht allzuviel ſeinen

kritischen Essays zu vergleichen sein, was persönlichen Charakter bei voller Wahrung der Kunstform angeht.

Und von hier aus finden wir auch am besten die Anerkennung seiner großen Verdienste. Der Kritiker, der Agitator Spielhagen steht höher als all seine Romane und Novellen. Ein tapferer, nie ermüdender Kämpfer, der nie von seiner Uberzeugung abwich und keinem Zeitgeschmack schmeichelte; eine feste, ehrliche, männliche Natur; ein rücksichtsloser Bekenner — wir haben keinen Überfluß an solchen Persönlichkeiten, aber immer haben sie zu den Lieblingen der Nation gehört: Luther, Lessing, Uhland. Und dieser Mann hat nun in einer Periode voller Kleinlichkeit jederzeit heldenhaft die Forderung nach großer Kunst erhoben. Originelle Persönlichkeiten suchte er auf, wenn er als Übersetzer Poe dem glatten Longfellow vorzog, wenn er als Recensent Hauptmann würdigte und Augier verwarf; Erben des großen Epos ehrte er in Cervantes und Goethe und verachtete die süßliche Idylle oder Stifters Kleinmalerei. Daß Gutzkow (1850) mit den „Rittern vom Geist“ den Roman in den Dienst der großen Tageskämpfe gestellt hatte, den Roman, der sich so lange in geographischen und historischen Fernen umhergetrieben hatte, das machte Spielhagen zu seinem treuen Schüler. Überwunden war nunmehr die kühle akademische Zeichnung; hineinfühlen sollte sich der Autor in das Leben der Zeit. Deshalb steht Spielhagen uns Jüngeren wieder näher als einer früheren Generation. Gerade der seelische Anteil scheidet die Gerhart Hauptmann, Schnitzler, Hirschfeld von dem anteilslosen Naturalismus der Holz und Schlaf, die alles mit dem Kopf machen wollen. Ihre Objektivität ist zwar auch aus Spielhagens Kunstlehre getränkt; doch höher steht uns die Subjektivität, die aus seiner Kunstübung mitgelernt hat. Ein Schüler Spielhagens wie Kretzer verbindet den Roman, der 1884 den stürmischen Bahnbrechern der neuen Richtung für abgethan galt, mit dem socialen Roman der jüngsten Entwickelung. Der Mensch, die Persönlichkeit in Spielhagen hat gesiegt. Seine Werke, was wir auch daran aussetzen mögen, sind uns lieb als Zeugnisse einer feurigen Seele, die nichts Höheres kannte als ihre Kunst und deren Banner hochhielt in einer Zeit voll kleiner eitler Virtuosen.

Die gewinnende Persönlichkeit ist es auch, der zwei Altersgenossen Spielhagens nicht zum wenigsten ihre Beliebtheit verdanken — Paul Heyse und Marie von Ebner-Eschenbach. Ihre Werke,

künſtleriſch vollendeter als Spielhagens ſtürmiſche Agitationsromane, hätten in einer Zeit, die Gottfried Keller lange überſah und von Fontane erſt ſpät Notiz nahm, allein nicht genügt, um ſie ſo erfolgreich zu machen; aber die Liebenswürdigkeit, der Zauber der ſchönen Seele eroberten eine durch die Anſprüche, die Grämlichkeiten, die Eitelkeiten der Jungdeutſchen und ihrer Nachfolger gereizte Generation.

Zwar Frau v. Ebner-Eſchenbach hat ſelbſt lange ringen müſſen, ehe ſie zu der gebührenden Anerkennung kam, die ſich dann aber um ſo voller und rückhaltloſer ergoß. Marie von Ebner-Eſchenbach (geb. als Gräfin Dubsky zu Zdislawitz in Mähren 13. September 1830) ſah ihre litterariſchen Anfänge von zwei großen Zeitgenoſſen mit Urteilen begleitet, die keineswegs auf ihre ſpäteren Erfolge hätten ſchließen laſſen. Als die Gedichte der Siebzehnjährigen Grillparzer vorgelegt wurden, vermißte er zwar noch Reife, erkannte aber zutreffend „Gewalt des Ausdrucks, eine vielleicht auch nur zu tiefe Empfindung, Einſicht und ſcharfe Beurteilungsgabe in manchen der ſatiriſchen Gedichte“, und ſah auch, daß es ſich nicht um eine Dilettantin handele, ſondern um eine Anlage, „deren Kultivierung zu unterlaſſen wohl kaum in der eigenen Willkür der Beſitzerin ſtehen dürfte“. Jedoch wohin dieſe Anlage wies, vermochte der große Kenner der Frauenſeele nicht anzugeben. Die junge Comteſſe warf ſich inzwiſchen mit brennendem Ehrgeiz in die „Kultivierung ihrer Anlage“. „Es giebt kein Pförtchen, das zu ſchriftſtelleriſchem Ruhm führen kann, an das ich nicht gepocht hätte. Da entſtand ein Epos aus der römiſchen Geſchichte, es entſtanden Luſt- und Trauerſpiele, Novellen und zahlloſe Gedichte.“ Aber für dies ſtürmiſche Gepraſſel unreifer Jugendwerke gilt ihr tiefſinniges Wort: „Überproduktivität iſt ein Schwächezuſtand.“ Noch immer hatte ſie ihre volle Kraft nicht. 1860 ſandte ſie, nun mit einem tüchtigen Offizier, den ſie auch zum Schriftſteller erzog (Moritz von Ebner-Eſchenbach „Zwei Wiener Geſchichten“ 1897) glücklich, wenn auch kinderlos, vermählt, ihr Drama „Maria Stuart in Schottland“ an die Karlsruher Bühne, wo Eduard Devrient es gleichzeitig mit Otto Ludwigs „Makkabäern“ aufführte. Aber Otto Ludwig ſelbſt hat dem unbekannten jungen Autor, der „der Shakeſpeare des 19. Jahrhunderts“ zu werden gehofft hatte, in einer ausführlichen (damals nicht veröffentlichten) Kritik grimmig den Pelz zerzauſt; er ſah nur Schillerſche

Mache, meisterliche Maschinerie, doch als Erfolg nur — „eine kunstreiche Effektmausefalle“. So mancher unbedeutende Altersgenosse war schon berühmt — Marie v. Ebner war noch so unbekannt wie Theodor Fontane. Endlich brach ein Buch ihr die Bahn, das sie in ihrer ganzen Eigenart zeigte. Kein Drama mehr und auch kein Gedicht — eine Erzählung, und zwar eine Künstlernovelle mit pädagogischer Tendenz und satirischer Färbung: „Ein Spätgeborener“ (1875). Es ist ihr eigentlicher Erstling: noch grell, zu laut in den Farben, zu absichtlich; aber doch schon der rechte Ahne jener litterarischen Satiren, in denen Moritz Necker mit Recht den eigentlichen Mittelpunkt ihrer ganzen Produktion erkannte.

Marie v. Ebner ist vor allem Erzieherin. Erziehungsromane sind nicht bloß Hauptwerke wie „Božena“ (1876), „Das Gemeindekind“ (1887), „Das Schädliche“ (1894), „Rittmeister Brand“ (1896), sondern eigentlich kann man all ihre Erzählungen hierher stellen. Tritt doch nicht selten, wie in den „Zwei Comtessen“ (1885), auch etwa in „Lotti die Uhrmacherin“ (1883), die lehrhafte Kontrastierung der belohnten Tugend mit der bestraften Untugend störend deutlich hervor; während freilich in der Meisternovelle „Oversberg“ (1883), dieser Perle feinster Erzählungskunst, das Unmögliche möglich gemacht ist: einen ganz vollkommenen „Mustermenschen“ liebenswürdig, sympathisch und sogar interessant erscheinen zu lassen. Es ist kein Zufall, daß die Aristokratin Lehrer, Erzieher, Gouvernanten mit noch größerer Vorliebe schildert als glänzende Reiter und wetterharte Förster. Dennoch ist die Tendenz ihrer Schriften eine viel höhere als die gewöhnliche von Büchern mit pädagogischer Absicht. Die Verkümmerung der Menschenseele durch alltägliches Schicksal drückt auf ihr nach der Schönheit eines freien Menschenbildes begierig dürstendes Gemüt. Wie für Wilbrandt ist die wirklich schöne Seele für sie das höchste Ziel der Schöpfung. Es zuckt ihr in den Fingern, diese Gestalt zu erschaffen, sie frei zu machen von dem Alltäglichen. Und darin eben liegt das durchaus Künstlerische ihrer pädagogischen Richtung. So entstehen ihre Erzählungen: lauter Versuche, aus dem geliebten Menschenbild das Schöne hervorzuholen.

„Die Kinderlose hat die meisten Kinder.“ Es ist bezeichnend, daß Frau v. Ebner es liebt, die Geschichte ihrer Helden und Heldinnen mit der Kindheit beginnen zu lassen; und eine größere Meisterin der Kinderpsychologie giebt es wohl nicht. Fast immer

kehrt das gleiche Paar wieder: das wilde, ſtarke oder aber ganz ſanfte Mädchen, und der ſie blind verehrende „dumme Burſch“; aber welche unendliche Fülle der Schattierungen dies Verhältnis zuläßt, offenbart ein Vergleich des „Gemeindekindes“ mit dem „Schädlichen“ und dem „Verbot“ („Alte Schule“ 1897). Sie verliebt ſich gern ein wenig in die unwiderſtehliche wilde Hummel („Die Reſel“ 1893) oder in das naive Kinderherz („Die Poeſie des Unbewußten“ 1893); aber ſie faßt ſie doch feſt ins Auge und überſieht nicht, was in gefährlichen Keimen etwa unter lockender Oberfläche liegt. Weit mehr, als man bei der „reaktionären“ Vorkämpferin der „Alten Schule“ erwarten ſollte, iſt ihr Roman „Experimentalroman“ im Sinne Zolas; doch freilich ſo, daß ſie, wie Ibſen, wie Fontane, das Experiment mit der anſchauenden Phantaſie durchführt, nicht mit dem rechnenden Verſtand. Vor allem intereſſiert ſie die Frage, wie weit erbliche Einflüſſe zu überwinden ſind („Das Schädliche“). Einer ernſten Liebe, einer zielbewußten Erziehungskunſt traut ſie viel zu („Bożena“; „Rittmeiſter Brand“), mehr der Kraft ernſter Selbſtbeſinnung, die leicht ausgeſtreute Samenkörner fruchtbar werden läßt („Das Gemeindekind“; „Die Totenwacht“ 1894). Das mächtige Beiſpiel einer ganz begeiſterten Seele vermag auch wohl noch den reifen Mann umzubilden („Der Kreisphyſikus“ 1893), zumal unter der Mitwirkung mächtiger Erinnerungen und ſtarker Erlebniſſe („Nach dem Tode“). Schlechte verderbliche Erziehung iſt aber freilich auch gute Anlagen zu zerſtören im ſtande („Er läßt die Hand küſſen“, „Zwei Comteſſen“).

Eine ſchwere Verantwortung laſtet deshalb auf allen Erziehern; und als geborene Erzieher faßt Frau v. Ebner alle auf, die Begabung, Alter, ſocialer Rang oder irgend ein Vorzug mit der Fähigkeit ausſtattet, zu wirken. Ohne Kraftvergeudung in großen Reden und überflüſſigen Anläufen, ernſt und tapfer, wie es ihre Lieblinge alle ſind, Bożena und Lotti, Oversberg und Brand, ſoll jeder im engſten Kreiſe für die Ausbildung des Keims zum Höchſten wirken, der nach Hebbels Ausſpruch in jedem Menſchenbild ſchlummert. So wird die Erzieherin zur Agitatorin. Für beſſere Erziehung des Volkes, für beſſere Erziehung des Menſchen agitiert im Grunde ihr ganzes Lebenswerk. Was ſie unter „Erziehung“ verſteht, das iſt aber freilich das Höchſte: Ausbildung aller im Menſchen ſchlummernden Kräfte zur Harmonie. Und deshalb iſt dieſer Erziehungsroman poetiſch auch in ſeiner inneren Form, was er bei Gottfried

Keller nicht immer ist. Frau Regel Amrains Jüngster wird zum braven Bürger erzogen; das ist erbaulich. Das Gemeindekind erzieht sich selbst zu einer großdenkenden Seele; das ist poetisch.

Man vergleiche nur die Novelle „Die Unverstandene auf dem Dorfe“ — übrigens keine ihrer besten — mit Otto Ludwigs „Heiterethei“. Das Hauptmotiv ist das gleiche: eine übermütige Schönheit wird dadurch gebändigt, daß ein rechter Mann ihr den Meister zeigt. Aber bei dem Thüringer steht die Scene, in der die Heiterethei im vollen Glanze ihrer Kraft über die Mannsbilder triumphiert, am höchsten; bei der Österreicherin gipfelt die Erzählung in der Schlußscene, in der Marie ihre angeborene Schönheit durch die Anmut ihrer schamhaften Selbstüberwindung noch steigert. Bei Ludwig ist die moralische Schönheit von der ästhetischen getrennt: bei Marie v. Ebner fallen sie zusammen. Das macht die eigenartige Größe ihrer pädagogischen Tendenz aus. Jene gedrückten Knechtsgestalten, die so kläglich vorbeischleichen („Er läßt die Hand küssen“), die den Heroismus eines Einzelnen aus ihrer Mitte so jämmerlich entwürdigen („Jakob Szela“), sie verletzen auch ihr Auge, wie ihre Seele. Es jammert sie des Volkes. Denn sie liebt das Volk, warm, treu; sie liebt, wie Goethe, „die Klasse von Menschen, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist“. Bisweilen treibt die Vorliebe für die einfache Schönheit des Landlebens die Aristokratin bis in die Nähe Tolstois: in der Stille eines Bauerngehöftes findet ein schwärmerischer Agitator den Frieden („Der Kreisphysikus“); öfter aber erscheint doch der geistig kultivierte, feinsinnige Mann als die Blüte der Menschheit. Nur darf er kein „Übermensch“ sein wollen: starke Selbstbescheidung, männliche Herrschaft über die eigenen Begierden bei Kraft und Klarheit — das ist das Höchste, das ist das Bild, an dem sie nicht müde wird sich zu erfreuen („Der gute Mond“, „Oversberg“, „Rittmeister Brand“; auch „Bozena“, „Wieder die Alte“ u. a.). Nie hat sie eine großartigere Figur gezeichnet, als jene herbe Realistin, die Baronin Karoline („Wieder die Alte“), die das Leben höchste Energie der Seele gelehrt hat, ohne die angeborene Kraft der Liebe zu ersticken.

Deshalb kann auch für sie nicht, wie für ihre Lehrer Adalbert Stifter und Anastasius Grün, die Natur in ihrer Stille das Höchste sein. Sie bleibt doch gebunden, wo der Menschengeist frei wird; sie ist in all ihrem Glanz und Sonnenschein doch nur „Schmerz

in Schönheitshülle". Wohl weiß Marie v. Ebner die Ruhe des Waldes ſchön zu ſchildern; aber ſtärker zieht es ſie zu der Unruhe der Menſchenwelt. Schon dieſe pſychologiſche Urſache verbietet der ernſten Künſtlerin den einfachen Naturalismus. „Wenn man ein Seher iſt," heißt es in ihren unvergleichlichen „Aphorismen" (1880), „braucht man kein Beobachter zu ſein." Sie iſt Seherin, in dem Sinne der jungen Romantik vor allem, der deutliches Erſchauen verlangt. Man erſtaunt oft über die Feinheit der Beobachtungen. „Ihr Profil war mir zugewandt; ich ſah, daß ihr feiner Naſenflügel bebte, und daß ſich über ihre Wange ein heller Streifen zog. Blonde, hochgefärbte Menſchen erbleichen ſo." Natürlich muß ſie das zuerſt einmal geſehen haben; aber einmal vielleicht — dann hatte ſie den Zuſammenhang erfaßt, Seherin auch hierin, und bedurfte keiner weiteren Notizblätter. „Niemand iſt ſo befliſſen, immer neue Eindrücke zu ſammeln, wie der, der die alten nicht zu verarbeiten verſteht." Hierin iſt ſie Meiſter. Der alte Eindruck genügt, um die künftigen zu erſetzen. Weil ſie ihre Figuren mit der ganzen anſchauenden Liebe der Künſtlerin und der Pädagogin umfaßt, darum weiß ſie ohne Skizzen und Notizen „aufs Haar genau, wie ſie ſich in einer beſtimmten Lage benommen und ausgedrückt haben müſſen". „Bis über die Ohren" ſteckt ſie in der Haut des leibeigenen Knechtes Miſchka: „ich ſehe ihn, wie er ſich windet in Angſt und Verlegenheit, einen ſcheuen Blick auf Vater und Mutter wirft . ., ich höre ſein jammervoll klingendes Lachen . ." Sie ſieht das, ſie hört das, weil ſie den Menſchen von innen her kennt. Daher ſind ihre Geſtalten ſo geſchloſſen, feſt, einheitlich, überzeugend; daher haben aber die beſten auch den großen Stil, der den Figuren des ſonſt vielfach verwandten Heyſe fehlt. Volksgeſtalten wie Božena und Jakob Szela halten mit Jeremias Gotthelfs ſeltſamer Magd Elſi oder Immermanns Hofſchulzen den Vergleich aus; feine Typen aus der Kulturwelt wie Edith und Lore (im „Schädlichen") heben ſich zu ſymboliſcher Bedeutung. Und mit Recht darf ſie deshalb ihre Kunſt der realiſtiſchen zur Seite ſtellen, gerade weil ihr neben Fleiß und Verſtand die Phantaſie ein unentbehrlicher Mitſchöpfer iſt: „Ich erhebe denſelben Anſpruch auf treue Wiedergabe der Natur, wie ſie, wenn es mir gelingt, überzeugend darzuſtellen, was ich allein geſehen habe; einen edlen Zug im Angeſicht des Verworfenen, einen Blitz des Geiſtes im Auge des Einfältigen."

Sie ſieht eben die Menſchen wohl mit ſcharfem, klarem Blick

— aber doch immer mit dem Auge der Liebe. Versöhnend weilt ein sanfter Humor auf mancher Schilderung, häufiger noch ein poetischer Abglanz ihrer schönen Seele — man verzeihe das viel mißbrauchte Wort, wo es unentbehrlich ist. Was man bei dem berühmten Wiener Schauspieler Sonnenthal seine „innere Sonne" genannt hat, das verklärt und erwärmt auch bei ihr jedes Wort, das zu den Armen und Verlassenen gesprochen wird. Wie Wilhelm Raabe im „Schüdderump", hat sie im „Verbot" das grausige Elend eines ländlichen Armenhauses geschildert; und doch — bei ihr kann man auch hier die Luft atmen, während man bei Raabe erstickt. Denn selbst hier fühlt man den Pulsschlag eines liebevollen Herzens, wo der Humorist von Beruf sich gewaltsam zu Grimassen zwingt. Und diese bei ihr allwesende Macht der Güte läßt nirgends „öde Stellen", wie sie bei Heyse eintreten, sobald etwas ihn weniger interessiert; Anekdoten („Der Muff", „Die Kapitalistinnen") werden ergreifende Proben ihrer gütigen Menschenkenntnis, und nie ist der Aphorismus und die Parabel („Parabeln, Märchen und Gedichte", 1892) von kühler, menschenverachtender Abstraktion weiter entfernt geblieben als bei ihr.

Stil hat eben auch ihre Schriftstellerei. Der warme Anteil, der sich so gern in direkte Lehrhaftigkeit umsetzt, gehört so gut dazu wie die ruhige klare Darstellung. Sie verliert nie das aus dem Auge, was ihr das Höchste ist. Ihre Weltbetrachtung in den „Aphorismen" und den „Parabeln" kehrt immer wieder zu den Problemen der litterarischen Kunst zurück; und ihre Darstellung verdichtet sich, wie bei Goethe, gern zu Aussprüchen allgemeiner Art. „Lore ist aus dem Leben gegangen, ohne eine noch so flüchtige Regung des Gefühls gekannt zu haben, das den Menschen am höchsten adelt — der Verehrung." „Die Weberbäuerin ist nur verschrieen, wie heutzutag jedes, das verlangt, daß seine Dienstleut' ihre Schuldigkeit thun." Das sind nur einzelne Anwendungen jener zeitlosen Weisheit oder jener klugen Zeitkritik, die in den „Aphorismen" gipfeln. „Einer der seltensten Glücksfälle, die uns werden können, ist die Gelegenheit zu einer gut angewendeten Wohlthat", — das ist allgemein gesagt, könnte aber bei Miladas Schicksal im „Gemeindekind" stehen. „Du kannst so rasch sinken, daß du zu fliegen meinst" — ein tiefes Wort, das zu dem „Schädlichen" oder „Unsühnbar" so gut wie zu den litterarischen Satiren als Motto gesetzt werden könnte.

Aus einer Quelle, wie ihre Novelliſtik und ihre Didaxis, gehen auch ihre Kunſtübung und ihre Kunſtkritik hervor. Moraliſch im höchſten Sinne iſt auch dieſe. Sie ſchildert in ihrer tiefſten Geſchichte, „Das Schädliche“, Lorens Klavierſpiel: „Große Kälte bei großer Sinnlichkeit. Eine unvergleichliche Kunſt, Feuer anzulegen, ohne ſelbſt Feuer zu fangen. Moraliſche Mordbrennerei.“ Man könnte das Wort für Wort auf Autoren wie Halm anwenden — einen anderen Sprößling der öſterreichiſchen Ariſtokratie, dem die ſlaviſchen Einflüſſe ſo ſchlecht bekamen, während ſie auf Marie v. Ebner nur erzieheriſch, zur Toleranz und Sanftmut lenkend gewirkt haben. Aber die moraliſche Fundierung der litterariſchen Kritik iſt immer bedenklich. Von vornherein neigt die Satire der Frau v. Ebner etwas ſtark zur Karikatur; wie jede vollſaftige Natur hat ſie mit jeder ihrer Schöpfungen etwas gemein, ſelbſt mit der böſen Parodiſtin Edith und ihrer Tochter Lore. Das merkt man an ihrer litterariſchen Satire. In dieſem Heini Rufin in „Verſchollen“, in der Dilettantenfamilie des „Bertram Vogelweid“ erkennen wir nicht Typen moderner etwa auf dem Abweg begriffener Richtungen in bildender Kunſt und Litteratur, ſondern lediglich aus Schlagwörtern zuſammengeklebte Allegorien. Heini Rufin bleibt, ſo trefflich auch der Geſtus beobachtet iſt, mit dem er ſeine Skizzen beiſeite ſchleudert, eine Figur ohne innere Wahrheit; und warum muß der Repräſentant der neuen Effekthaſcherei auch noch ein Spitzbube ſein? Das ſchreibende Haus aber, in das der gut und rund hingeſtellte Journaliſt Vogelweid (bei dem wohl an Kürnberger zu denken iſt) gerät, erinnert mit der grotesken Vollſtändigkeit aller ſchlechten litterariſchen Moden etwas mehr an Benedix als an die große Künſtlerin, die in der „Totenwacht“ (1894) oder in „Maßlans Frau“ (1897) die Miſchung von gut und böſe, herb und weich, Haß und Liebe in einer Seele ſo meiſterhaft nachzufühlen und darzuſtellen verſtand. Hier fühlen wir denn ſelbſt bei ihr, die ſonſt die Gerechtigkeit der Liebe beſitzt, was ihre bittere Parabel von dieſer Tugend erzählt: daß die Gerechtigkeit uns Menſchen eine Fremde bleibt, und was wir ſo nennen nichts anderes iſt als „eine ſymboliſche Darſtellung der Notwehr, umgeben mit einer wunderlichen Miſchung von Emblemen der Grauſamkeit und der Barmherzigkeit“.

Aber auch in dieſer ſtrengen Einſeitigkeit iſt Marie v. Ebner-Eſchenbach die rechte Tochter ihrer Zeit. Ungerecht war Hillebrand

gegen den neuen Roman und Herman Grimm gegen Schiller, Laſſalle gegen die Bourgeoſie und Spielhagen gegen den Adel. Sie mußten es ſein. Das unſichere Schwanken zwiſchen Lebensfreude und Peſſimismus ließ ſich nur durch eine ſtreng wählende feſt zugreifende Natur beſiegen. Das Schöne ſchaffen und bewundern konnte dieſer kritiſchen Periode nicht genügen; die Abwehr gegen jede Störung des mühſam errungenen Ideals war noch Notwendigkeit. Und gerade dieſe Kämpferſtellung ſchuf jene beiden Geſtalten, die wir als den reichſten Geſamtertrag der Zeit anſehen; gerade dieſe Notwehr gegen das „Schädliche“ gab Marie v. Ebner-Eſchenbach und Paul Heyſe das ganz, was Herman Grimm und Spielhagen zu abſichtlich anſtrebten, was Hamerling und Raabe über der Nachahmung ihrer Muſter verlernten: einen ganz individuellen Stil nicht bloß des Schreibens, nein, der ganzen Perſönlichkeit.

Paul Heyſe (geb. in Berlin 15. März 1830) hat noch ſchwerer als ſein Freund Geibel an der ausgleichenden Ungerechtigkeit der wechſelnden Generationen zu tragen. Weil er einſt vielleicht über Gebühr vergöttert ward, glaubt nun jeder dilettantiſche Kritiker durch ein höhniſches Achſelzucken den Fortſchritt unſeres Kunſturteils über das früherer Zeiten beweiſen zu müſſen. Mißgünſtig abſprechende Urteile haben den noch in Kraft und Schönheit unter uns wirkenden Künſtler faſt zur mythologiſchen Figur umgedichtet, den Mann von ſtarker Eigenart zu einer archaiſch lächelnden Kultfigur gemacht. Der ausgeſprochen atheiſtiſche Autor der „Kinder der Welt“, der jederzeit unerſchrocken für Freiheit und Fortſchritt eintretende Sachwalter von Anzengrubers Maximiliansorden und Heines Denkmal ſollte ein „romantiſcher Reaktionär“ ſein; der Dichter, der oft mit einer faſt antiken Unbefangenheit, gelegentlich aber auch mit faſt „dekadenter“ ſchwüler Sinnlichkeit erotiſche Themata behandelt, ward als ein „Autor für höhere Töchterſchulen“ ausgegeben. Vor allem diente aber ſeine „ſchöne Sprache“ — ein Lob, das er längſt nicht mehr vertragen kann — als Waffe: ſie ſollte wie leerer Flitter innere Hohlheit verkleiden, und Heyſe, der eher zu ſehr zugeſpitzten pſychologiſchen Problemen nachjagt („Geteiltes Herz“), durfte ihretwillen „ein Maſſenfabrikant elegant gefertigter, aber konventioneller Liebesgeſchichten“ genannt werden. Es iſt Zeit, daß dieſe ungerechte Verkennung aufhöre. Es geſchieht damit ein größeres Unrecht als mit der radikalen Ablehnung

Geibels. Denn Emanuel Geibel war wirklich nur ein mittleres Talent, und ſeine Dichtung, deren momentane, pädagogiſche Bedeutung nicht gering war, hat dauernde Beachtung nur in wenigen Proben zu beanſpruchen. Paul Heyſe aber iſt nicht nur an ſich eine ungleich bedeutendere Perſönlichkeit, ſondern er hat auch als mikrokosmiſches Abbild all der Tendenzen, die ſeine Zeit bewegten, eine kulturhiſtoriſche Wichtigkeit wie kaum ein zweiter Autor dieſer Epoche.

In der Periode unbedingten Anſchwärmens bezeichnete man Paul Heyſe wohl auch als den „Erben Goethes“. Mit Recht hat ein neuerer Kritiker den Titel eingeſchränkt: nur ein Legat des Großen habe Heyſe gewonnen; und ſicherlich — unter viele Erben iſt jene große Erbſchaft verteilt: Gottfried Keller und Marie v. Ebner-Eſchenbach und Herman Grimm, gehören ſie nicht alle dazu? Aber das war richtig herausgefühlt, daß Heyſe der typiſche „Erbe“ iſt. Er iſt kein Mann des harten Erwerbs wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig; er iſt auch kein Mann, der ſich mit kleinem Gut ſpärlich durchhilft wie die Rekonvalescenzpoeten. Ein Erbe iſt er, hineingeboren in geiſtigen Überfluß, der nie nötig hatte, zu ſparen, und ſelten, zu erwerben. Faſt zu leicht ward ihm der Weg zu den Sternen gemacht. Schon die glückliche Blutmiſchung, die die ernſte Art des gelehrten Sprachforſchers K. W. L. Heyſe mit ſemitiſchem Weſen von der Mutter her kreuzte, iſt ihm zu gute gekommen; von all den philologiſchen Poeten Deutſchlands — Uhland, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Simrock gehören dazu — blieb er allein von der Trockenheit und Pedanterie ganz frei, die die gefährliche Nachbarſchaft des Sprachſtudiums der Dichtung ſo leicht bringt. Von ſeinem Vater her erbte er Beziehungen zu der geſamten Bildungsariſtokratie Berlins, den Humboldts, den Mendelsſohns, den Böckh und Steinthal. Ihn reizte die Philologie, aber nicht die deutſche, ſondern die der klangſchöneren romaniſchen Sprachen; von der klaſſiſchen Philologie und der Kunſtgeſchichte glitt er zur romaniſchen Sprachwiſſenſchaft über, die nicht nur in ſeinen glänzenden Überſetzungen ſpaniſcher und beſonders italieniſcher Dichter, ſondern auch in den „Troubadour-Novellen“ (1882) ihre Spur hinterließ. In Bonn findet er die beſten Lehrer, Friedrich Diez, den Begründer ſeiner Disziplin, Jakob Bernays, den ſcharfen Denker und umfaſſenden Gelehrten, der auch ein Meiſter der Form war; Züge von ihm ſind in die

„Kinder der Welt“ übergegangen. Vom Studium her gewinnt er ſich Freunde fürs Leben, wie den Philologen Ribbeck, den feinſinnigen Geſchichtsſchreiber der römiſchen Litteratur. Er kehrt nach Berlin zurück, und alle Häuſer ſtehen dem bildſchönen jungen Doktor offen. Aus dem glücklichſten Familienleben daheim tritt er in das nicht minder geſegnete von Franz Kugler, dem Kunſthiſtoriker, Dichter, hohen Beamten; und als er deſſen Tochter heimführt, ſpielt am Polterabend der erſte Maler jener Zeit, der kleine Adolf Menzel, in einem Kinderröckchen mit einem hölzernen Pferdchen auf dem Boden kauernd mit. Gefeiert von allen Seiten wird der junge Ehemann in München (1854) Geibels Liebling, für ganz Deutſchland neben und mit ſeinem Freund Berthold Auerbach der perſönliche Mittelpunkt der Litteratur. Man braucht nur die Überſchriften ſeiner anmutigen poetiſchen Epiſteln zu leſen, um ein ſtattliches Ordenskapitel der zeitgenöſſiſchen deutſchen Poeſie zuſammenzubringen. Wie mußten Leſſing, Herder und ſelbſt Goethe, wie Waiblinger, Victor Hehn und Jüngere ſich die Reiſe in die heſperiſchen Gefilde mühſam erringen! Für ihn gehörten dieſe beglückenden Reiſen zu den ſeligen Selbſtverſtändlichkeiten, an denen ſein Leben ſo überreich war, und die ſchönen „Städtebilder“ oder die andern Gedichte des „Italieniſchen Skizzenbuchs“ ſind leicht und mühelos gepflückt wie die Trauben, die in den dichten Weingängen etwa um Lugano uns verführeriſch in die ausgeſtreckte Hand hängen. An Schmerz und Leid hat es auch dieſem Liebling eines Königs und aller geiſtigen Ariſtokraten, dieſem Günſtling der Frauen und der Götter nicht gefehlt. Der Tod der geliebten Gattin ward an der Seite einer ihm gleich ſeelenverwandten zweiten Gemahlin überwunden; tiefer traf ihn, unheilbar, das Dahinſcheiden blühender Kinder, denen er ganze Reihen faſt zu ſchöner poetiſcher Nachrufe widmete. Aber auch die Abkehr weiter Kreiſe des Publikums verwundete den Verwöhnten ſchwer, ob ſie gleich nicht ſo radikal war wie bei Spielhagen; und der beſtändige Mißerfolg ſeiner Dramen blieb dem unerſchöpflichen Erzähler ein Dorn im Fleiſch. Dennoch darf man ihn einen der glücklichſten Menſchen nennen.

„A quelque chose malheur est bon!“ ſagt der Franzoſe; man dürfte den Satz auch umkehren: „Auch das Glück hat ſeine bedenkliche Seite!“ „Der Menſch gewinnt — was der Poet verliert.“ Die natürliche Scheu vor dem Häßlichen, auch wo es als Tragik erſcheint, war Heyſe angeboren wie vielen andern gott-

begnadeten Joviskindern, wie ſeinem Meiſter Goethe; dem aber half das Geſchick, auch die Schmerzen alle, die unendlichen, ganz durchzuerleben. Heyſe, von der Hand des Schickſals weicher berührt, iſt bis zu der vollen Mitempfindung der tiefſten Tragik niemals vorgedrungen. Die Welt in ihrer ganzen Wahrheit zu erfaſſen, den Schmerz unter der Schönheitsfülle, das war in einer zu tapferem Realismus herüberſteuernden Zeit ihm am wenigſten gegönnt. Er vermeidet zu viel. Wo er begehrt, genießt, jubelt, da gelingen ihm ſtarke Töne; wo er klagt, wo er klagen läßt, da legt ſich eine weichliche Heiſerkeit um die Stimme und verdeckt den vollen Ernſt der Tragik.

Und doch liegt hier, wo die Grenzen ſeiner Kraft liegen, auch gerade ſeine eigenartige Bedeutung. Die ſeltene Formvollendung teilt er mit den Meiſtern des Münchener Dichterkreiſes, obwohl die „unglaublich ſchönen, naturwidrig leichten, nervös leidenſchaftlichen Terzinen“ des „Salamanders“ 1879, die Georg Brandes anſtaunte, weder Geibel noch Leuthold gelungen wären. Die Vielſeitigkeit der Intereſſen, die Freude am hiſtoriſchen Koſtüm, die Überſetzerthätigkeit iſt ihm ebenfalls mit Zeitgenoſſen wie Scheffel, C. F. Meyer, Schack gemein. Die raſche, unabläſſige Produktivität und ihre Förderung durch litterariſche Kritik verbindet ihn mit Auerbach, Riehl, Spielhagen, die Freude am Ausprägen lehrhafter Sprüche und Epigramme, die beſonders das „Spruchbüchlein“ (1885) bezeugt — übrigens der unerfreuliche Ausdruck verſtimmter Tage — ſtellt ihn neben Marie v. Ebner-Eſchenbach. In all dem iſt er der Erbe, der die vielfältigen Tendenzen einer ſuchenden, greifenden Zeit in ſich vereint. Ihm eigen iſt gerade dies: der leidenſchaftliche Kampf gegen das Häßliche. Als der gealterte — doch das darf man von dem noch immer in apolliniſcher Schönheit erglänzenden Manne nicht ſagen; als der nicht mehr jugendfriſche Dichter in den Epigrammen des „Spruchbüchleins“ und ſchroffer noch in dem böſen, den „Bertram Vogelweid“ fern hinter ſich laſſenden Tendenzroman „Merlin“ (1892) die modernen Naturaliſten angriff, da wunderte man ſich, wie heftig und ſcharf der Mann der harmoniſchen Milde werden konnte. Und doch war Heyſe vielleicht nie mehr Heyſe als gerade damals. Der Faltenwurf fiel ab, und der nackte Kämpfer ſtand da — kein gerechter Richter, nein, aber ein erbitterter Kämpfer um ſeine heiligſten Güter. Und damals ward ſeine Entwickelung am klarſten. Von der Romantik ging er aus,

und ein klassisch gefärbter, liberal denkender, an romanischer Art geschulter Romantiker ist er noch heut. Kein „reaktionärer Romantiker“, aber ein Romantiker im Kern seiner Weltanschauung und vor allem seiner Kunstlehre.

Den für die Litteratur fruchtbarsten Konflikt dieser Zeit erblickten wir in dem Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude. Naturen wie Hamerling und Leuthold blieben darin stecken; stärkere Temperamente suchten statt der zerstörten Freude an der alten bunten Welt eine neue aufzubauen, an der sich das Herz erfreuen könne. Wo Spielhagen als Politiker im großen Kreise wirken wollte, erwählte Frau v. Ebner-Eschenbach sich den Beruf der Erzieherin im engeren Bezirk. Der große Bismarckverehrer Heyse, der diesen Heros schöner gefeiert hat als irgend ein anderer Dichter („Fürst Bismarck in München“ 1892), der Feind der Ultramontanen steht der Politik nicht so fern, wie die treffliche Novellistin; zum Pädagogen aber ist er ganz verdorben. Ihn lockt es nicht, die wirkliche Welt umzugestalten, nicht im großen, noch im kleinen; seine Sehnsucht ist die Mörikes: durch die Kunst zu ersetzen, was die Wirklichkeit versagt.

Schon in dieser Abkehr von thatkräftigem Eingreifen in das Weltleben liegt ein romantisches Element. Stärker zeigt es sich in der Specialisierung des Ideals. Was versagt die Wirklichkeit nicht alles! Marie v. Ebner sieht vor allem, wie hundert Formen des „Schädlichen“ das Gute unterdrücken, wie Habsucht, Ehrgeiz Unredlichkeit der einfachen Güte Licht und Luft rauben. Spielhagen sieht der politischen Gerechtigkeit, Riehl der altdeutschen Art, Gustav Freytag dem rechten bürgerlichen Wesen den vollen Raum in der Wirklichkeit versagt, und ihre Dichtung strebt unwillkürlich dahin, hier nachzuhelfen, auszugleichen. Keins von diesen allgemeinen Problemen regt Heyse auf: Individualist durch und durch, vermißt er das in erster Linie an der Wirklichkeit, daß sie der Individualität freien Raum versagt. Das will er seinen Gestalten anzaubern. „Ausleben“ ist die große Parole. Marie v. Ebner, die leidenschaftlichere, stärker begehrende Natur, führt ihre Lieblinge zu dem großen Moment der Selbstüberwindung; Paul Heyse, die zartere, harmonischer stilisierte Persönlichkeit, geleitet sie zu dem Augenblick, da sie in dem seligen Aufflammen der Leidenschaft sich verzehren. Die Liebe vor allem, als die schönste der Leidenschaften, wird er nicht müde zu diesem Gipfelpunkt zu führen. In seinem

glänzenden Eſſay über Heyſe meint Georg Brandes, dieſer habe faſt ſyſtematiſch Fälle aufgeſucht, in denen die Leidenſchaft ihr höheres Recht gegenüber der geltenden Moral behauptet; vor allem in dem Roman „Im Paradieſe“ habe er „prinzipiell die Freiheit der Liebe im Gegenſatz zu den Geſetzen der Geſellſchaft als Problem behandelt und als Recht verteidigt“. Aber Brandes faßt hier Heyſe, wie mir ſcheint, zu jungdeutſch auf. Die Kämpferſtellung wider die geltende Moral iſt dem Dichter Nebenſache, oder, beſſer geſagt, ſie iſt ihm nur ein Einzelfall: jene Moral iſt nur eine der vielen Möglichkeiten, wie die Wirklichkeit das Ausleben der Perſönlichkeit hindern kann. In der Seele ſelbſt leben noch andere Wächter: die Schüchternheit, die Empfindlichkeit gegen die leiſeſte Verletzung, die Veränderlichkeit der Stimmung, vor allem der Trotz. Brandes citiert das Wort des däniſchen Denkers Kierkegaard, das Weſen des Weibes „ſei eine Hingebung, deren Form Widerſtand iſt“. Das iſt in der That auf zahlreiche Novellenheldinnen Heyſes wie eigens gemünzt. Wie langſamer Widerſtand erliſcht und die Seele, ganz nur noch eine Leidenſchaft, hinſchmilzt in einem glühenden Kuß — das iſt die Situation, zu der faſt immer ſeine Novellen und Romane, oft auch ſeine Dramen („Die Weisheit Salomos“ 1887) hindrängen. Was Geſellſchaft und Staat erlauben oder verbieten — denkt er daran in der mitfühlenden Wonne dieſes Augenblicks? Nachher vielleicht:

Von Sünden loszuſprechen,
Die unſer Herz vom Sittenzwang befreit,
Das iſt — und nennt ihr's auch Verbrechen —
Poetiſche Gerechtigkeit.

Die innige Beſchäftigung mit der Volks- und Kunſtpoeſie vieler Nationen trug ihre Früchte, und Heyſes Lyrik ward ein farbenprächtiges Blumenbeet. Weicher, einſchmeichelnder als Leutholds Verſe, erinnern die ſeinen doch in ihrer romaniſchen Formſicherheit an die Strophen des unglücklichen Schweizers; neu aber war die Grazie, die Eleganz der Rundung. Während er das naive Lied Goethes, Eichendorffs, Mörikes bewunderte, verrät doch das ſeine Kultur in jeder Linie, jeder Wendung — freilich feinſte, faſt bis zur Natürlichkeit emporgeläuterte Kultur. Der Eigenart entbehrt dieſe reiche Lyrik dennoch nicht. Feinſinnig hat Willy Paſtor bemerkt, daß die erſten künſtleriſchen Eindrücke bei Heyſe durchs Auge gehen, beim Romantiker aber durchs Ohr. Wie ſeine

Novelliſtik ganz durch die vorſchwebenden Umriſſe beſtimmt iſt, ſo iſt auch ſein lyriſches Gedicht mehr eine zarte Nachzeichnung von Geſichtseindrücken als unmittelbare Wiedergabe unklarer Sinneswahrnehmungen; und gerade die beſten ſind am wenigſten rein lyriſcher Natur: es ſind Porträts wie die „Dichterprofile“ und die „Städtebilder“, oder es ſind kondenſierte Novellen wie die „Judith des Criſtofano Allori“ oder der prachtvolle „Odyſſeus“. Ein reines Verſinken in die Stimmung, wie es Lenau oder Mörike gelingt, iſt ihm nicht gegeben; er bleibt ſein eigener Zuſchauer. Aber er iſt es mit einer gewiſſen Unſchuld. Er freut ſich an der Grazie ſeiner Bewegungen; aber er kokettiert nicht. Und in dieſer ſtillen Freude an der eigenen Kunſt, in deren melodiſchen Wogen der Schwimmer ſich wonnig wiegt, in der klaren Wiedergabe der durch eine elegante Nachzeichnung erweckten behaglichen Künſtlerſtimmung liegt der eigenartige Reiz ſeiner Lyrik. Geibel kommt noch am nächſten; aber der iſt immer Prieſter. Heyſe iſt allezeit Künſtler — von wie viel deutſchen Lyrikern kann man das behaupten?

Den Anfängen in Märchen und Liedern folgten raſch Dramen; eine „Franceſca da Rimini“ (1850) war Heyſes offizieller Erſtling. Bald trat der erſte Band der „Novellen“ (1855) hervor und brachte bereits jenes glänzende kleine Meiſterwerk, das Heyſe vielleicht nie übertroffen hat: „L'Arrabiata“.

In den Novellen vor allem hat Georg Brandes (in ſeinem glänzenden Eſſay über Heyſe) die Eigenart ſeines dichteriſchen Prozeſſes erkannt:

> Zu allererſt hat er, nach meiner Auffaſſung, ganz wie der Bildhauer oder der Geſtaltenmaler, ſobald er ſeine Augen ſchloß, ſeinen Geſichtskreis mit Konturen und Profilen bevölkert geſehen. Schöne äußere Formen und Bewegungen, die Haltung eines anmutigen Kopfes, eine reizende Eigentümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn auf ganz dieſelbe Weiſe beſchäftigt, wie ſie den bildenden Künſtler erfüllen ... Es ſind ſolche Bilder, plaſtiſche Figuren, einfache maleriſche Situationen, mit denen die Phantaſie Heyſes von Anfang an operiert hat, und die ihren Ausgangspunkt bilden.

Brandes ſetzt aber ſelbſt hinzu, daß noch ein Zweites die Eigenart der Heyſeſchen Novelle beſtimmt: die Fähigkeit, die Geſchichte „ſo zu ſagen harmoniſch zu rhythmiſieren“. Die erſchaute Geſtalt könnte ſchön, in ſich abgerundet ſein, und die Geſchichte, die der Verfaſſer von ihrer Erſcheinung ableſt, dennoch unrhythmiſch; aber Heyſes harmoniſche Natur hält die ganze Erzählung im Stil dieſer wohlgeformten Linien. Das macht ihren eigentümlichen Reiz aus

Digitized by Google

— nicht die „ſchöne Sprache“. Heyſes Sprache zeichnet ſich gar nicht durch ſo ganz beſonderen Wohlklang aus, wie etwa Hölderlins; ſelbſt in der Lyrik iſt es viel mehr der Zauber rhythmiſcher Zeichnung als eigentlich melodiſche Tonabſtufung, was uns beſtrickt.

Dieſe Eigenart trifft auf das glücklichſte mit inneren Forderungen jener Kunſtgattung zuſammen. Heyſe hat ſich auch theoretiſch mit der Novelle beſchäftigt. Mit Hermann Kurz — wieder einem ſeiner zahlreichen perſönlichen Freunde — hat er den „Deutſchen Novellenſchatz“ (ſeit 1870) herausgegeben, eine muſtergültige Sammlung, von knappen Charakteriſtiken begleitet. In der Einleitung entwickelt er ſeine auf umfaſſende Kenntnis der Weltlitteratur geſtützte Lehre von der Novelle und fordert von ihr „eine ſtarke Silhouette“: einen Grundriß, der ſich durch irgend eine auffällige Einzelheit ſofort dem Gedächtnis einprägt. Solche Eigenheit ſchafft aber ſeiner Novelle zwanglos die als Keim angeſchaute plaſtiſche Situation: „in ‚L'Arrabiata‘ iſt es der Biß in die Hand, im ‚Bild der Mutter‘ die Entführung, im ‚Vetter Gabriel‘ der aus dem Briefſteller für Liebende abgeſchriebene Brief“. Eine einzelne, deutlich erblickte und durch ihre Eigenart feſſelnde Situation iſt es immer — nicht eine Entwickelung; und deshalb iſt Heyſe Meiſter der Novelle, und deshalb mißlingt ihm der Roman.

Auch für die Novelle fehlt es nicht an Gefahren. Er mag allzu liebevoll in der erwählten plaſtiſchen Gruppe, in ihren Auflöſungen und Umgeſtaltungen verweilen. Dann wird die Novelle zuweilen eine Reihe ſchön gemeißelter Skulpturen, wie wir ſie am Parthenon bewundern; aber dazwiſchen ſtehen kalt und leer trennende Pfeiler und unterbrechen die Erzählung durch öde Stellen. Nur die kürzeſten Novellen Heyſes ſind ganz frei von dieſem Mangel; denn ihm fehlt die liebevoll ausmalende Sorgfalt, die in „Mozarts Reiſe nach Prag“ oder in Gottfried Kellers — von Heyſe höchlich bewunderten — Novellen kein Stellchen unbelebt läßt. Auch kann die Auflöſung der Gruppe mißlingen, und die ſtatuariſche Ruhe weicht zu plötzlich einem wilden Ballett, wie in der „Villa Falconieri“. Oder endlich, der häufigſte und bedenklichſte Fehler: der Dichter vergißt, daß die äußere Erſcheinung nur Schlüſſel und Symbol der ganzen Perſönlichkeit ſein ſoll: er führt uns Geſten vor, hinter denen wir vergeblich warmes Leben, Pſychologie, Zuſammenhang im höheren Sinne ſuchen; ſo in mehreren von den „Troubadournovellen“. Heyſes pſychologiſche Kunſt ſteht mit ſeinem

psychologischen Interesse nicht auf gleicher Stufe; allzu einfach erklärt er gern selbst den wunderbarsten Ausbruch der Leidenschaft mit Instinkt, Naturanlage, Blutmischung und versäumt, uns das Rätsel zu erklären, wie so elementare Kräfte lange spurlos verborgen bleiben konnten (so etwa im „Mädchen von Treppi"). Die äußere Harmonie der Erscheinung tritt zu diesem unrhythmisch plötzlichen Erdbeben der inneren Natur dann leicht in einen verletzenden Gegensatz. Zuletzt ist dem allzu unermüdlichen Novellisten in Geschichten wie „Melusine" (1895) oder „Der Dichter und sein Kind" fast nur die Silhouette geblieben: ein Schattenspiel rhythmischer Bewegungen mit hastigem Schluß, nur noch ein Echo von der feinen Kunst, die uns Meisterwerke wie „Zwei Gefangene", „Die Stickerin von Treviso", „Unvergeßliche Worte" und so viele andere schenkte. Die Gaben stürzten ihm zu leicht aus der Hand. Er kann nichts unvollendet lassen — das ist sein Cannae und sein Capua. Die Zahl der im besten Sinne vollkommenen Arbeiten bleibt doch bewunderungswürdig, und staunenswert der durchgebildete Stil dieser mehr denn „hundert neuen Novellen". Zuletzt ward der Stil zur Manier; aber auch da dürfen wir oft sagen, was er für Bernini sagt:

Hätt' ein Größerer hier sich so groß aus dem Handel gezogen,
Mit so guter Manier hier ein Stilist uns ergötzt?

Unaufhörlich zu schaffen ist ihm Lebensbedürfnis. Denn er kennt kein anderes oder doch kein höheres Glück, als jene „Fülle des Daseinsgefühls", in der der Mensch „sozusagen alle Lebensalter zugleich in sich erweckt, die lachende, spielende Kindheit, dann das erste Aufglänzen des Denkens und der Gefühle, die ersten Jünglingsschmerzen, die Ahnung, was es um ein volles gesundes Mannesleben sein müßte, und zugleich auch die Entsagung, die sonst nur ganz alten Menschen leicht zu werden pflegt". Dies Bekenntnis Balders (in den „Kindern der Welt") hat Brandes mit Recht für den Dichter selbst in Anspruch genommen. Deshalb ist ihm der Kampf mit den schwankenden Gestalten ein Lebensbedürfnis wie seinem göttlichen Dulder Odysseus:

„O seliges Wagen, o Heldengeschick!
Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?"
Schwül weht der Hauch vom Meere.

Deshalb trieb es ihn auch, wie alle echten Erzähler, von der einzelnen Novelle zur Sammlung mehrerer Erzählungen mit ver-

wandten Motiven („Buch der Freundſchaft“, „Villa Falconieri“, „Weihnachtsgeſchichten“) oder gleichem Koſtüm („Meraner Novellen“, „Troubadournovellen“); von da, wie Storm und Keller, zu der Form des Romans.

Die neue Bahn eröffnete er, wie bei den Novellen, gleich mit dem hervorragendſten Roman, der ihm gelang: „Kinder der Welt“ (1873); es folgte raſch der romantiſche Künſtlerroman „Im Paradieſe“ (1876), dann nach langer Pauſe der „Roman der Stiftsdame“ (1886) und endlich „Merlin“ (1892), ein Theſenſtück, das die Unvereinbarkeit des dichteriſchen mit einem „bürgerlichen“ Beruf, die Schlechtigkeit der „Jungen“ in der Kunſt und einige verwandte Lieblingsideen Heyſes mit gänzlicher Nichtachtung von Pſychologie und Beobachtung der Wirklichkeit zu erweiſen ſtrebt. Zuletzt kam noch „Über allen Gipfeln“ (1895).

Die beiden Romane der ſiebziger Jahre dürfen dem Wertvollſten zugerechnet werden, was wir von ſolchen Werken größeren Stils beſitzen. Wohl hat auch in dem beſtgelungenen, den „Kindern der Welt“, der Novelliſt dem Romanſchriftſteller im Wege geſtanden: das Intereſſe des Autors erlahmt nach dem Höhepunkt, und in einer vortrefflichen Analyſe hat Paul Lindau gezeigt, wie der Dichter von da ab eigentlich nur noch Wirkungen verdirbt, die ſein energiſch vorwärts drängendes Erzählen bis dahin zur Reife gebracht hatte. Aber es iſt ein reiches, ein ſchönes und ein tapferes Buch. Man hat ihm vorgeworfen, daß Heyſe, als eine „in eine reinäſthetiſche Sphäre gebannte Natur“, ſtatt der „Totalität“, die Spielhagen geben will, nur einen engen Ausſchnitt aus der „Geſellſchaft“ ſchildere. Mir ſcheint doch dieſer Ausſchnitt mannigfaltig genug; neben der Selbſtkultur kommen Philoſophie und Religion, Kunſt und Politik zwanglos durch das Hauptintereſſe einzelner Figuren zum Wort, und nur der intrigierende Jeſuit Lorinſer erinnert an die gewaltſame Mache des jungdeutſchen Romans. Von dieſem aber und auch von Spielhagens meiſten Büchern unterſcheiden ſich die „Kinder der Welt“ durch ſichere Zeichnung lebensvoller Geſtalten. Die Klavierlehrerin mit ihrer verhaltenen Glut und der öffentlich beredte, daheim ſtockende Franzelius, auch anekdotiſche Figuren wie der „Zaunkönig“ mit ſeiner zähen kleinen Kunſtliebe ſind „geſchaut“ und nicht bloß konſtruiert, wie der Intrigant und wie die „Theaterprinzeſſin“ Toinette, die Erbin der Mignonrolle, es allerdings ſind. Auch die Hauptfigur, Balder,

deſſen Philoſophie ſich zu ſo ſchön-wehmütigen Liedern läutert, iſt wahr und bedeutend zugleich. Heyſe hat zwei Modelle in ihm verſchmolzen: den Weltſchmerzdichter Leopardi, deſſen der ſeinen abſolut entgegengeſetzte Natur ihn immer wieder anzog und beſchäftigte, und ſeinen liebenswürdigen, tiefſinnigen, aber von früh auf kränklichen und ſchmerzensvollem Tode geweihten Schwager Johannes Kugler (1840—1873), der in einem köſtlichen kleinen Buch („Im Fegefeuer", herausgegeben von Adolf Wilbrandt 1874) das Grundproblem ſeiner Zeit dichteriſch geſtaltet hat: den Kampf der nach Lebensfreude dürſtenden Seele mit peſſimiſtiſch ſtimmenden Erfahrungen — den Kampf Balders. — „Im Paradieſe" iſt ein Zeitroman nur im geringeren Sinne des Wortes: die geiſtreiche Schilderung der Münchener Kunſtwelt in den ſiebziger Jahren.

Stand der Novellendichter dem Romanſchriftſteller im Wege, ſo konnte man für den Dramatiker von ihm Hilfe erwarten. Das ſcharfe Herausarbeiten einer Hauptſituation iſt der Novelle und dem Drama gemein; und es fehlt auch nicht einem kurzen, packenden Einakter wie „Ehrenſchulden" (1882). Im ganzen iſt aber Heyſes Liebe zum Drama doch eine unglückliche. Seine zahlreichen Tragödien gehen wie ein wohlarrangierter Wechſel ſchöner Gruppen unter melodiſchem Flötenklang kühl und fremd an uns vorüber; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens. Volksſtücke wie „Hans Lange" (1866) und „Colberg" (1868) haben dennoch zünden können, weil der Autor hier mit glücklicher Hand kräftige Charaktere packt, die auch eine Abſchwächung durch akademiſcheres Auftreten noch vertragen, und auch weil die demokratiſche Tendenz (wie bei Brachvogels „Narciß" und bei Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld") anſprach. Aber in jenen zahlreichen wohlgebildeten Dramen über beliebte Themata („Ludwig der Bayer" 1862, „Alkibiades" 1883 u. ſ. w.) vermag man doch nur den unermüdlichen Eifer in verfehltem Bemühen zu bewundern; lebendig iſt hier nichts geworden, wie heiß auch Pygmalion ſeine trefflich modellierte Statue anflehte. Viel wichtiger als dieſe von Heyſe mit wenig belohnter Arbeitsluſt unternommenen Verſuche ſind die Beiträge zur Theorie und Kritik, die er faſt achtlos mit leichter Hand verſtreute — überall ein feiner Kenner, ein Meiſter klarer, knapper Darlegung, und in der Regel auch ein wohlwollender Richter. Die Einleitungen ſeiner eleganten Überſetzungen, beſonders aus dem Italieniſchen (den ſchwierigen Giuſti hat er erſt für uns

1875 erobert; Leopardi ist für den Deutschen nur in seiner Wiedergabe, 1878, erträglich), die Begleitworte zum Novellenschatz, aber auch kritische Abhandlungen eigentlicher Art sind in der Form wie im Gehalt schwer zu übertreffen. Auch seine frühere Kunstsatire gehört hierher, vor allem der köstliche „Letzte Centaur", ein Meisterwerk romantisch-phantastischer Ironie, das mit größter Kunst erzählt, wie das klassische Wundergeschöpf auf Erden so schlecht fährt unter all den Philistern, Pfaffen, Dorfschneidern und Budenbesitzern mit obrigkeitlich zugelassenen Naturspielen. Einzelheiten dieses Geschichtchens, das selbst ein Wunderwerk ist, halb realistisch, halb märchenhaft, und überall von größter Naturwahrheit, gehörten für Gottfried Keller zu den größten Triumphen der poetischen Erfindung. Und das Ganze mag wohl ein Symbol werden für Heyses Dichtung überhaupt, die „bewundert viel und viel gescholten" eine Fremde immer blieb — aber sowohl um ihrer göttlichen Vorzüge wie um ihrer „antikisch-eklektischen" Schwächen willen.

Heyse hat starke Wirkungen ausgeübt; aber dennoch hat er nicht, wie mancher Geringere, „Schule gemacht". Das Beste war ihm nicht abzulernen; die Mängel waren zu ersichtlich, um Nachahmer zu finden. Doch sind zwei Dichter von Talent ohne ihn nicht denkbar, von ihm künstlerisch und persönlich bestimmt: Adolf Wilbrandt und Ludwig Fulda.

Adolf Wilbrandt (geb. 24. August 1837 in Rostock) ist zwar fast mehr ein jüngerer Bruder Heyses als eigentlich sein Schüler. Wie Heyse die Eleganz, hat er die Liebenswürdigkeit zur charakteristischen „note personnelle". In Drama und Roman Heyse überlegen, muß er ihm in Lyrik und Novelle die Palme lassen; eine so eigenartige Schöpfung wie die Heysesche Novelle aber hat er nie hervorgebracht, wenn man nicht etwa die scherzhaft-ernsten Humoresken wie „Fridolins heimliche Ehe" (1877) dahin rechnen will.

Auch Wilbrandt ist Professorssohn, auch er studierte in Berlin, machte sich in München heimisch und reiste viel, bis er (1881—1887) als Direktor des Wiener Hofburgtheaters eine dauernde Stätte fand, die er würdig, doch ohne Ausdauer bekleidete. Seither lebt er wieder in seiner hübschen, malerischen, alten Vaterstadt, wo der Großstadtmensch Heyse es wohl nicht lange aushielte.

Wilbrandt begann als Litterarhistoriker mit einem eindringlichen Bild Heinrichs v. Kleist (1863), dem später Biographien von

Hölderlin und Fritz Reuter folgten. Dann stürzte sich der jugendliche Autor mit Leidenschaft in die politische Agitation und focht tapfer für Schleswig-Holsteins gutes Recht; die feurige Teilnahme an „Aktualitäten" ist bei ihm stets jung geblieben. Mit seiner journalistischen Thätigkeit verband er eine fieberhafte Arbeit an dem dreibändigen Roman „Geister und Menschen" (1864). Er that zu viel. Leidenschaftlich mitlebend in der politischen Agitation wie in der dichterischen Gestaltung brach er zusammen und hatte nun Jahre lang als „chronischer Rekonvalescent" Studien für die Krankheitsbilder seiner späteren Romane zu machen. Damals wurden Paul Heyse und Johannes Kugler seine brüderlichen Freunde, seine hingebenden Pfleger, und in den rührend liebenswürdigen Freundschaftsverhältnissen seiner Bücher spiegelt sich auch diese Erfahrung ab. Allmählich durfte er zur Produktion zurückkehren. An den Tragödien des Sophokles und Euripides, die er für die deutsche Bühne bearbeitete, lernte er wieder „schreiben"; gleichzeitig konzipierte er in Italien seine eigenen Tragödien aus der Antike, auf die freilich Shakespeare, den er auch übersetzte, stärker einwirkte als die Alten. Nun folgten leichtere Schöpfungen: „Novellen" (1869—1870), das historische Drama „Der Graf von Hammerstein" (1870), endlich Lustspiele: „Jugendliebe", „Die Vermählten", „Unerreichbar", „Die Maler" (1872). Es ist leichte Ware, gefällige Gesellschaftsspiele, die durch die anmutige Darstellung liebenswürdiger Charaktere (wie der klugen Else in den „Malern") in einer Zeit voll gespannten Ernstes bezauberten, wie zwanzig Jahre früher Freytags „Journalisten", mit denen sie sich aber in der Kunst wirklicher Charakterzeichnung nicht vergleichen konnten. Die „Jugendliebe" hat man den König unter den deutschen Einaktern genannt; ich könnte das doch höchstens in jenem Sinne gelten lassen, in dem unter Blinden der Einäugige König ist. Denn alle Niedlichkeiten des Dialogs machen doch aus diesem so rasch und sicher erzogenen Backfisch noch keine lebensvolle „bezähmte Widerspenstige", und die alte Lustspielposse der schwerhörigen Tante und der übers Kreuz lauschenden Liebespaare entschädigt nicht für die konventionelle Hohlheit des unwiderstehlichen Liebhabers aus der Familie von Freytags Fink. Aber die Bändigung liebenswürdig-ungezogener Mädchen betreibt Wilbrandt nun einmal so con amore — man denke nur an Kläre in der „Osterinsel" und ihren „Löwen" — daß man dem reizenden Spiel mit Vergnügen zuschaut. Höher

ſtehen die „Maler“, in denen ſich die alte Künſtlerfröhlichkeit der Romantik — Eichendorff iſt auch ſonſt ein Liebling Wilbrandts — mit realiſtiſcher Anſchauung des Münchener Treibens paart. Auch dies Stück iſt ganz auf die Entfaltung der weiblichen Hauptfigur geſtellt, die aus einem „guten Kerl“ ein liebendes Weib wird — wieder eine Art Erziehung. Aber leider ſteht ihr eine durchaus unwahr theatraliſche Gegenfigur mit dem verhängnisvoll pompöſen Namen „Leonore“ gegenüber.

Man glaubte den Dichter ſchon für ein beſtimmtes Fach eingefangen zu haben. „Das, das iſt dein Feld! Luſtſpiele! Heiteres! Humor!“ hörte er ſich zurufen. Er wußte es beſſer; er verſtand, daß „die wieder aufblühende Phantaſie ſich mit heilſamem Inſtinkt für das Leichte, Heitere, Verſöhnende erwärmte“, und der gute Arzt gönnte ſich die notwendige Übergangsdiät. Wohl iſt er auch ſpäter noch gern, ob auch nicht mit dem früheren Erfolg, zum Luſtſpiel zurückgekehrt, zur Novelle und zu der an die Humoreske grenzenden Charakterſchilderung („Fridolins heimliche Ehe“, die reizvolle Umdichtung des Kunſthiſtorikers Friedrich Eggers, der dem Kuglerſchen Hauſe befreundet war, in einen liebenswürdig-humoriſtiſchen weltlichen Domherrntypus). Aber er wollte keineswegs ſchon für „ausgeglichen“, „beruhigt äſthetiſch“ gelten, und ſich ſchon in einer „inneren Harmonie“ abſchließen. Gerade im Gegenteil: fortwährendes aufgeregtes Mitleben in großen Problemen, in den ewigen wie denen des Tages — das lockte ihn, das ward ſein Glück. Daran reifte er, wie der junge Muſiker in der „Oſterinſel“, vom Eichendorffiſchen „Taugenichts“ zum ernſten Komponiſten größeren Stils heran. Im Roman wie im Drama trat er mit ernſten und bedeutſamen Werken neben die Beſten — kein Neuſchöpfer und kein Neudenker, noch weniger aber ein Mitläufer der virtuoſenhaften Routine, rückte er langſam, aber ſicher auf die Stelle, die ſolch leidenſchaftlichem Ernſt der Seele bei ſolch bezaubernder Grazie der Form gebührte.

Seinen erſten Roman, „Geiſter und Menſchen“, hat Wilbrandt ſpäter mit liebevoller Ironie „ein wundervoll mißratenes Buch“ genannt. Es ſteckt ſchon der ganze Wilbrandt darin. Freilich! was ſteckt nicht darin! alle Aktualitäten der Welt: die däniſche Frage und der Spiritismus, die Umwälzungen im Bankweſen und die Diskuſſionen über die Todesſtrafe. Die Grundidee, die Erziehung eines dilettantiſchen Malers zum thatkräftigen

Staatsbürger, geht in dem Wuſt der Abenteuer völlig verloren; aber wie geſund iſt ſie und wie bezeichnend! Daneben trifft man ſchon hier jene reizenden Epitheta, die Wilbrandts Specialität werden: die „unerledigten Baroneſſen“, wie ſpäter „ſein blondes Herz“ — auch Johannes Kugler ſpricht von einer „blonden Stimme“ — die „überlebensgroßen Worte“; ſchon hier die fröhliche Suada dieſer liebenswürdig verführeriſchen Hauptheldin; ſchon hier den tapferen Optimismus, der die „Zukunftsmenſchen“ auf die „Entwickelung aller Kräfte“ hinweiſt und — faſt in der Art des „Bundes“ in Goethes „Wanderjahren“ — eine Genoſſenſchaft ſtiftet, die „die Menſchen für Schönheit, für Sitte, für Thätigkeit und Verſtandesübung und zuletzt — für Eintracht“ gewinnen ſoll.

Nach jener langen Pauſe voll leichterer Novellen und Romane („Meiſter Amor“ 1880) folgt, gleichzeitig mit dem Hauptdrama, eine neue, bedeutſame Reihe von „Gedankenromanen“. Der Ausdruck ſoll nicht abſchrecken; wohl beherrſcht faſt jeden dieſer Romane ein Gedanke von oft recht abſtrakter Natur als eigentlicher Hauptheld, aber faſt immer verkörpert er ſich dem Autor doch in lebensvollen Figuren. Um ſtarre Allegorien in Hebbels Stil hinzuſchreiben, hat dieſer nervöſe Beobachter viel zu viel Vergnügen an den „unzähligen kleinen Seltſamkeiten, durch welche die Natur ihre Geſchöpfe zu unterſcheiden liebt“. Einer wiederholt ſeine letzten Worte immer: „ich hab' nicht ein einziges Bild! nicht ein einziges Bild“; einem anderen iſt das Bedürfnis, ein großes Landſchaftsbild durch Herſtellung eines Sees zu vervollkommnen, faſt zur fixen Idee geworden; mehrere ſind unvergleichliche Nachahmer von Menſchen- und Tierſtimmen, und faſt alle ſind prächtige Kerle, die ihre Schwächen mit Humor tragen. Die böſen Gegenſpieler freilich bleiben meiſt „gedacht“, von dem zwiſchen religiöſem Wahnſinn und gemeiner Schlechtigkeit hin und her geworfenen fabelhaften Nazi des Erſtlingsromans bis zu dem Emil der „Oſterinſel“, dem grundverdorbenen Lügner, deſſen Schwäche niemand den plötzlichen Mordanfall zutraut, den er auf ſeine Couſine macht: und wie ganz Intrigantin im älteſten Hahnenfederſtil iſt gar die kleine Dirne, die (in „Hermann Ifinger“) den Maler, um ſich für eine Ohrfeige zu rächen, zu Tode heiratet! Aber auch an die Stelle der Böſewichter treten öfters gelungenere Figuren, ehrliche Fanatiker (wie in „Adams Söhnen“) oder gutmütige Genußmenſchen (wie

in den „Rothenburgern“). Lebendig wird diesem Autor keine Figur, mit der er nicht Sympathie fühlt; und um die auch mit den „Bösen“ zu fühlen, ist er zu sehr Parteimensch, pädagogisch, agitatorisch, teilnehmender Kämpfer. Aber dafür werden jene Lieblinge, denen zu Ehren er das ganze Stück aufbaut, um so lebensvoller, und mit den Jahren immer mehr: welcher Fortschritt von dem Musterknaben Marcus in „Arria und Messalina“ zu dem Nymphas des „Meisters von Palmyra“! von dem blassen Berthold (in „Adams Söhnen“) zu den beiden „Prachtkerlen“ der „Osterinsel“!

Überhaupt ist es zu bewundern, wie rasch sich Wilbrandts Kunst auf diesem Boden steigert. „Adams Söhne“ (1890), worin, wie gleichzeitig im „Meister von Palmyra“, die Seelenwanderung diskutiert wird, stecken noch voll böser Romanhaftigkeit: Begegnungen in einsamen Strandhäuschen, intrigierende Diplomaten und schleichende Sekretäre, böse Liebesverwickelungen. „Hermann Ifinger“ (1892), ein Kunstroman, der energisch gegen den Realismus Stellung nimmt, zeigt in der Charakterzeichnung große Fortschritte, aber die Fabel leidet noch an Überfüllung. Seine Höhe erreichte Wilbrandts Romanstil in der „Osterinsel“ (1895), die das Schicksal und die Lehren Nietzsches aufgriff und in energischer Concentration das Verhängnis des allzu rasch über menschliche Grenzen emporstrebenden Übermenschen psychologisch erläutert. Gern benutzt Wilbrandt namhafte Modelle; so taucht hier noch der bekannte Naturprediger Johannes Guttzeit auf, „Hermann Ifinger“ porträtiert Makart, Lenbach und — ziemlich parodistisch — den Grafen v. Schack, „Hildegard Mahlmann“ (1897) spinnt sich um die Gestalt der von Herman Grimm so überschwenglich gefeierten „Naturdichterin“ Johanna Ambrosius, „Die Rothenburger“ (1895) benutzen die wunderbaren Heilerfolge des berühmten Orthopäden Hessing von Göggingen. Und immer steht er zu seinen Gestalten, wie Spielhagen, in einem persönlichen Verhältnis. Wenn das Ziel erreicht ist — wie jauchzt der Dichter mit seinen Kindern! Nichts schildert er lieber, nichts reizender, als das stille verschämte Lachen des geheilten Kranken — am schönsten in den „Rothenburgern“; wie denn das Lachen in allen Tonarten dem leidenschaftlichen Musikfreund die liebste Musik ist. Der Arzt in der „Osterinsel“ lacht dröhnend, vulkanisch; aber leise und zart erklingt zuweilen das Lachen selbst der Elemente:

Den goldenen Tag begrub die laue Nacht.
Es kam ein Duft vom warmen Land gezogen,
Leis klang das Meer, wie wer im Schlafe lacht . . .

Nur das oberflächliche rohe Lachen, das uns gar zu oft unter der täuschenden Maske des Humors verkauft wird, wird man vergebens bei diesem Autor suchen, für den die Dichtung, und alle Kunst, wohl ein Mittel ist, die Menschen zu beglücken, aber nur durch den ernsten tapferen Kampf. Und daß er diese Gedanken- und Seelenkämpfe so freundlich vorzuführen weiß, das bezeichnet freilich auch die Grenzen seines Könnens.

Deshalb bleibt Wilbrandts höchstes Werk ein dramatisches. Auf der Bühne zwang den geübten Dramaturgen die Rücksicht auf das Publikum, mit Wahrscheinlichkeiten strenger zu rechnen, als der Erzähler that. Und eben deshalb durfte er Wunder vorzuführen wagen.

Weit ist der Weg von „Arria und Messalina“ (1874) zum „Meister von Palmyra“ (1889). Ein halbes Menschenalter trennt das Römerstück des Shakespeareaners von dem Mysterium des inzwischen in Wien an Grillparzer und Raimund zu neuer Art Herangereiften. Einst waren dem eifrigen Leser antiker Autoren aus Tacitus die Kontrastgestalten der edlen ernsten Arria und der üppigen Messalina erschienen; aber — bezeichnend genug — sie blieben ihm starr wie „Statuen“, bis die Figur des Marcus ihm aufging und diese Lieblingsfigur die „Marmorbilder“ in Bewegung setzte. Es blieb trotz der mächtigen Wirkung, zu der die geniale Darstellung einer Charlotte Wolter der glänzenden Virtuosin der Sünde, Messalina, verhalf, eine Tragödie von jener bösen Art, in der antiker Stoff und modernes Empfinden nie zur Deckung gelangen. Erlebt war dies Drama nicht. Aber erlebt ist die große Sehnsucht des Apelles von Palmyra. Der Dichter, der sich so oft und so leidenschaftlich in fremde Seelen hineingelebt hatte, der den politischen Agitator und den scherzenden Lustspieldichter, den grübelnden Denker und den praktischen Pädagogen, der Friedrich Nietzsche und Johanna Ambrosius in seiner eigenen Brust eine ganze Existenz hatte durchleben lassen — er kennt und versteht diese Sehnsucht, nicht zu sterben, um mit gesammelter Kraft immer Neues, Höheres zu erleben. Aber er weiß auch, daß das wieder ein übermenschliches Verlangen ist. Und so wird Apelles, der Künstler, der Feldherr, der glücklich Einsame, in jahrhundertlangem

Leben dazu erzogen, ſelbſt den Tod zu begehren. Aber nicht wie Ahasver aus Müdigkeit allein fordert er ihn — er begehrt ihn, um noch höher ſteigen zu können. Jene Frauengeſtalt, die in verſchiedenen Gewandungen dem Meiſter von Palmyra beigegeben wird, Zoë, Phoebe, Perſida, zuletzt, nun ein lieblicher Jüngling, Nymphas — ſie lebt die Fülle der Möglichkeiten durch, Märtyrerin und Courtiſane, ſtrenge Chriſtin und leichtherziger Heide; Apelles bleibt, was er war. Da er das erkennt, gelüſtet es auch ihn, wie den Hellmuth Adler der „Oſterinſel“, nach „neuen Menſchen“. Und er ſtirbt gern, um ſich wandeln zu können.

Geiſtreich wird die tiefſinnige Fabel durchgeführt; nur daß gegen Ende der Held allzu deutlich die Meinung des Dramas vorträgt. Vorher aber — wie poetiſch, an Raimunds Allegorien gemahnend, iſt die Figur des Pauſanias, des Todesgottes als milden Sorgenlöſers; wie weich und wohlklingend iſt die Klage des nicht Alternden:

So rinnt die Zeit hinweg; in Tropfen, langſam —
Zuletzt ein Meer, das uns vom Einſtmals trennt.

Zu viel Leben iſt auch in den Nebenfiguren, wie Longinus, als daß man dies „Ideendrama“ verwerfen dürfte, weil es nicht realiſtiſch ſei. Eine große Aufgabe iſt faſt ganz gelöſt; in ſtrenger Folge und doch ohne ſchematiſche Dürre zieht das Wunder an uns vorbei. Lyriſche Weichheit ſchließt dramatiſche Effekte von packender Kraft nicht aus. In einer Zeit, da alles dem Realismus zuſtrebte, dieſe Pfade zu wandeln, war tapfer genug; und es belohnte ſich; faſt als Einziger zeigte Wilbrandt, was die Hamerling und Jordan nie hatten zeigen können, daß eine „Gedankendichtung“ poetiſche Wahrheit, poetiſches Leben, poetiſche Wirkung beſitzen könne.

So hat ſich Wilbrandt von Heyſe zuletzt doch weit genug entfernt. Enger blieb ein anderer Schüler an die Pfade des Lehrers gefeſſelt, ein Schüler, der in ſchöner Dankbarkeit nie verleugnet hat, was er dieſem verdankt: Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main). Er bekennt ſelbſt:

Ich wählte dich zum Führer ohne Schwanken,
Obgleich beinah zum Märchen worden iſt
Der Mut zu lernen und der Mut zu danken.

In dieſem Spätling, deſſen nähere Würdigung einem andern Zeitraum zufällt, klingt noch einmal ein Accord aus den Haupt-

tönen der Periode 1850—1860. Er hat etwas von den Epigonen, die Sorgfalt der Form vor allem; viel von den Vertretern der Beſänftigungslitteratur, unter denen ihm beſonders Roquette nahe ſteht: die etwas künſtliche Entfremdung von den Mißklängen und Härten des wirklichen Lebens; nicht wenig von den Agitatoren, mit denen ihn die pädagogiſche und politiſch-ſociale Tendenz verbindet. Selbſt jener Konflikt zwiſchen Lebensfreude und Weltſchmerz, den wir für das Jahrzehnt beſonders charakteriſtiſch fanden, klingt wie ein leiſer Oberton in den Optimismus ſeiner Poeſie herein — einen Optimismus, der nicht der der ſtarken Seelen, eines Gottfried Keller etwa, iſt, ſondern an den Gottesglauben jenes franzöſiſchen Marquis erinnert: „Ich habe nie an Gott gezweifelt — ich habe mich immer in guter Geſellſchaft bewegt".

So ruft uns Fulda noch einmal die Hauptklippe dieſes Jahrzehnts unſerer Dichtung ins Gedächtnis: wir ſind wieder auf dem Wege zu einer Salon-Litteratur. Man hatte mit der Verbindung von Poeſie und Leben, wie die Revolutionsdichtung ſie darſtellte, zu ſchlimme Erfahrungen gemacht; nun ſtellte ſich eine neue Entfremdung zwiſchen beiden ein.

Dennoch hat dieſe Periode als ein Zeitraum der Sammlung, der Erholung, der Vorbereitung, einer neuen Vereinigung von Kunſt und Leben vorgearbeitet. Selbſt die ariſtokratiſche Kunſt eines Leuthold und Heyſe iſt ein Schritt auf das demokratiſche Kunſtprinzip unſerer Tage zu: indem ſie von dem allgemein gültigen Formenideal Geibels zu perſönlicheren Rhythmen übergingen, bereiteten ſie die Tage vor, in denen eine neue Kunſt aus den Individualitäten heraus neue Ideale und einen neuen Stil gebären konnte. Vor allem kam aber der Proſa die Feinheit der Kritik, die Eleganz des Eſſays, die Sprachſicherheit der Frau v. Ebner und die Sprachſchönheit Heyſes dauernd zu gute. Erſt dies Jahrzehnt hat das Deutſch Gutzkows für immer überwunden; erſt ſeine Autoren haben die klaſſiſche Proſa Goethes wieder in ihre vollen Rechte eingeſetzt. Schon das iſt Grund genug, den Erben zu danken, die ein reiches Erbteil wieder erwarben, damit wir es beſitzen!

Siebentes Kapitel.

1860—1870.

Das Jahrzehnt vor dem großen Kriege iſt in litterariſcher wie überhaupt in künſtleriſcher Hinſicht ſo arm wie wenige in unſerem Jahrhundert. Gottfried Keller ſchweigt; Theodor Fontane und C. F. Meyer, Anzengruber und Nietzſche haben den Pfad zur Unſterblichkeit noch nicht gefunden; Marie von Ebner-Eſchenbach erſchöpft ſich in erfolgloſen Anſtrengungen. Von den größeren Talenten ſtehen zwar Storm, Heyſe, Freytag, Scheffel, Riehl auf der Höhe, ohne doch neue Töne zu finden: ſie ſchreiten nur fort auf den Bahnen, die ſie vorher einſchlugen. Vor allem aber iſt Spielhagen mit ſeiner raſtloſen und doch im Grunde monotonen Thätigkeit, mit ſeiner in allzu angeſtrengter Produktivität erlahmenden ſtiliſtiſchen und techniſchen Begabung der Mann des Tages; neben ihm Fritz Reuter und Emanuel Geibel. Raabe, dem jetzt ſein Beſtes gelingt, wird noch kaum beachtet; Hebbel iſt berühmt, aber im Erlöſchen. Auerbach, noch immer vielleicht der Gefeiertſte, verſucht vergeblich im Zeitroman die Wirkungen zu erzielen, die die Dorfgeſchichte ihm verſchaffte.

Was neu auftaucht, hat nicht allzuviel zu bedeuten. Tageserfolge blühen dem Nachfolger von Roderich Benedix, dem fruchtbaren Luſtſpielverfaſſer Guſtav von Moſer (geb. 1825). Tiefere Bedeutung kommt dem Ruhm Hamerlings und Jordans und F. W. Webers zu, älterer Männer, die jetzt erſt mit ihren Hauptwerken auftreten; aber dauernde Macht können wir auch ihren Schöpfungen nicht zugeſtehen. Wohl dürfen wir das bei Fritz Reuters Dichtungen; aber auch er iſt der Sohn einer früheren Zeit.

Die Hauptbedeutung liegt auch in dieſer Epoche noch in großen, auch für die Litteratur bedeutſamen gelehrten und halbgelehrten Werken. Der Optimismus Eugen Dührings und der Peſſimismus Eduard von Hartmanns ſind Vorausſetzungen für

Nietzſche; Haeckels „Natürliche Schöpfungsgeſchichte“ verkündet mit ſchmetterndem Drommetenſchall den Sieg einer neuen Weltanſchauung. Was wollen daneben preisgekrönte Epigonendramen bedeuten, wie ſie der arme Albert Lindner (1831—1888) ſchrieb? Kein Schillerpreis konnte ſie vor raſchem Veralten und Vergeſſen ſichern. Fr. Th. Viſchers Fauſtparodie gar, an ſich nicht ohne Größe, wurde durch den lärmenden Erfolg bei einer zu ernſter Vertiefung in Goethes höchſte Werke unluſtigen Menge ein böſes Symptom für die Flachheit und Kunſtentfremdung einer raſch zu der Bühne der Lindau und Blumenthal herabgleitenden Zeit.

Fernab von dem gerade in jenen Jahren bis zum Überdruß geprieſenen „deutſchen Idealismus“ erſtanden große Künſtler, und ältere Meiſter, Flaubert, Turgenjew, gaben ihr Reifſtes und Beſtes. Aber die Zeit war noch nicht gekommen, da ſie, da Renan, die Goncourts, Zola, da Ibſen auf die deutſche Litteratur wirken ſollten.

War es denn ganz und gar eine für die litterariſche Entwickelung verlorene Zeit?

Keineswegs. Wiſſenſchaftliche und politiſche Intereſſen fachten endlich wieder große Leidenſchaften an,

> Und um der Menſchheit große Gegenſtände,
> Um Herrſchaft und um Freiheit wird gerungen.

Mag immer bei dem größten Bürgerkrieg, den die Welt ſah, das materielle Intereſſe der amerikaniſchen Nord- und Südſtaaten ſein gewichtiges Wort mitgeſprochen haben — die edle Begeiſterung der Sklavenbefreier hatte doch einen noch größeren Anteil an jenem ruhmvollen Kampf, der die letzte der großen Nationen erſt recht zur Einheit ſchuf. Noch ſtärkeren Anteil hatte aufrichtiger Idealismus an der großen That des Kaiſers Alexander, der die Leibeigenſchaft aufhob. Das waren Thaten, die begeiſternd wirkten und ihren Einfluß auch der Litteratur nicht vorenthalten konnten, mochten auch für den Denker und für den Dichter des amerikaniſchen Kriegs, für Ralph Waldo Emerſon (1803—1882) und für Walt Whitman (1819—1892) Herman Grimm (1865) und Ferdinand Freiligrath (1868) vergeblich mit beredten Worten in Deutſchland werben. Viel ſtärker und unmittelbarer aber war der Eindruck, den die homeriſche Großartigkeit der Züge Garibaldis, ſein heroiſches Auftreten, ſeine wunderbaren Siege machten. Hier fand man endlich wieder, was ſeit den Freiheitskriegen vergeblich erſehnt war, daß

„die Wirklichkeit zur Dichtung wird, daß wir den Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel vor Augen sehen".

Auch der Verfassungskonflikt in Preußen, der so lange die Sinne der ganzen politischen Welt hypnotisierte, gehört zu den Kundgebungen einer neu erwachten Lust am Kampf, am öffentlichen Leben, an gemeinsamer Bethätigung. Nicht liberale Kurzsichtigkeit und nicht konservative Provokation allein erklären die Härte dieses leidenschaftlichen Ringens: zu Grunde lag das tapfere Erwachen der Besten aus der dumpfen Verzweiflung jener „verhängnisvollen Selbstverachtung". Idealismus, Patriotismus, aufopfernde Hingebung für ihre Sache sollte man dem Abgeordnetenhaus der Konfliktszeit so wenig absprechen wie den beiden großen Ministern Bismarck und Roon. Und in diesem wilden Kampf fühlten alle, es handele sich um Leben und Tod. Deshalb erwuchs in diesem Ringen eine neue parlamentarische Beredsamkeit. Nicht mehr galt, was Auerbach von Simson gesagt hatte: er rede Talare; die pomphafte, von romanischer Art beeinflußte, schwungvolle Rede der Paulskirche wich schärfer, schneidender, in das Wort des Gegners sich spitzig einbohrender Sprechweise. In diesem Kampf mit würdigen Gegnern wuchs Bismarck erst ganz zu dem großen Meister des Wortes heran. Seine großen Perspektiven, sein Talent des Schlagworts, seine glänzend originellen Vergleiche erreichte weder Albrecht v. Roon (1803—1879) mit seiner scharfen, kalten, militärisch bestimmten Sprache, noch die Redner der Opposition: Schulze-Delitzsch (1808—1883) mit seiner derb zugreifenden, volkstümlichen Art, Karl Twesten (1820—1870), ein Meister des Appells an das Gesamtgefühl der Hörer; die Veteranen Waldeck und Georg v. Vincke mit ihrem Pathos, die gelehrten Etatsredner Gneist und Virchow mit ihrer auch in der Erbitterung kühlen Sachlichkeit noch weniger. Aber überall fühlte man, daß es diesen Männern tiefster Ernst war; sie mieden die Phrase, die draußen im Land und zumal auf den berühmten Schützen- und Sängerfesttagen freilich üppig wucherte. Doch auch in dieser breiteren und deshalb eben gefährlicheren Beredsamkeit wuchsen aus dem neu gestifteten Nationalverein Meister der parlamentarischen Rede hervor wie die beiden Hannoveraner Rudolf v. Bennigsen (geb. 1824) und Johannes Miquel (geb. 1829).

Auch der Beredsamkeit der Kanzel wuchsen in dem Sturm der allgemeinen Erregung neue Flügel. Rudolf Kögel (1829—1896),

in einflußreicher Stellung am Hof des Königs Wilhelm thätig, ſtrebte in dem Rhythmus ſeiner von einem prachtvollen Organ würdevoll vorgetragenen Predigten nach dem Ruhm eines deutſchen Boſſuet; Friedrich Ahlfeld (1810—1884) ſchloß ſich enger an die Tradition der deutſchen Kanzelrede an, die Emil Frommel (1828—1896) aus Karlsruhe mehr nach der Seite gemütvoller Stimmung, der gewaltigſte von ihnen aber, Oskar Pank (geb. 1838), durch poetiſche Erhöhung weiterzubilden ſuchte.

Forenſiſche Beredſamkeit gedieh auch jetzt noch nicht in Deutſchland; die akademiſche aber fand in Heinrich v. Treitſchke einen Reformator, der von dem kühlen Ton der Belehrung zu dem leidenſchaftlich erhitzten der Überzeugung vordrang — für das Katheder nicht ohne Schaden, zumal bei geringeren Nachfolgern, für die ſo dringend nötige Eroberung der Jugend für die vaterländiſchen politiſchen Ideale eine unſchätzbare That. Und Männer wie Haeckel, wie Dühring, wie Scherer brachten kaum minder lebhaft das Feuer ihrer innerſten Herzensmeinung zu flammendem Ausdruck und halfen die Kluft zwiſchen dem ariſtokratiſchen Lehrſtand und der wißbegierigen Menge verringern.

Aber freilich — die aufblühende Kunſt der Rede war die einzige faſt, die ſich wirklich erneute und ſichtbar entwickelte. Die bildende Kunſt ſteht immer noch unter der Herrſchaft Kaulbachs und des gleich unkünſtleriſch, aber viel geiſtloſer unwahre Effektbilder arrangierenden Piloty; erſt gegen Ende dieſer Periode taucht mit Makarts (in Wilbrandts „Iſinger“ geſchilderten) „Amoretten“ (1868) ein neuer Stern auf: ein echtes wenn auch einſeitiges Talent, dem freilich die groben Effekte einer wilden Farbenſinnlichkeit viel mehr als die geſteigerten Bedürfniſſe ſeiner nach dem Rauſch polyphoner Farben dürſtenden Seele Ruhm und Gold verſchafften. Die erſte größere Kunſt Anſelm Feuerbachs ſcheiterte auf dem Boden desſelben Wien, das Makart zum Mittelpunkt eines bacchantiſchen Kunſttaumels, zum Gegenſtand eines blinden Enthuſiasmus machte. Die Skulptur ward kaum noch beachtet. Das Muſikintereſſe erſchöpfte ſich in theoretiſchen Kämpfen um die Zukunftsmuſik. Daß die Baukunſt mehr ſein könne als eine möglichſt ſparſam arbeitende Technik zur Befriedigung der unmittelbarſten Bedürfniſſe — zu denen kaum Behaglichkeit und Bequemlichkeit zählten — fiel niemandem mehr ein. Die Tradition des Kunſtgewerbes war im Ausſterben. Die weibliche Kleidung brachte immer noch mit Chig-

non und Krinoline wulstige mechanische Rundformen zu stande, über deren Steifheit dann breite Hutbänder und unmotivierte Volants, zackig und punktiert, eine gewisse krampfhafte Bewegung breiteten. Allmählich rückt die Taille etwas höher und verbessert den Gesamtaufbau ein wenig, der vorher in dem schrecklichen Knick beim Übergang von der spitzen Taille in den Reifrock der weiblichen Erscheinung etwas Grotesk-Sphinxartiges gegeben hatte; aber noch immer hatte man kein Gefühl für die notwendige Einheitlichkeit des Kostüms. Den schlimmsten Beweis für die Geschmacklosigkeit der Damen bieten aber die Kinderkleidchen: noch immer tragen die kleinen Mädchen vorstehend weiße Höschen — ihr Ablegen wird bei Gutzkow und noch bei Ferdinand v. Saar symbolisch verwandt; und die hübschen schottischen Mützen werden zu Röcken getragen, die die Gesellschaftstoiletten der Mütter tragikomisch parodieren.

Die Geselligkeit leidet unter der Erregtheit der politischen Gegensätze. Konservative und Liberale hatten sich wohl seit 1848 nicht wieder gemütlich einander genähert. Aber früher waren wenigstens beide Parteien in allen Schichten der Gesellschaft vertreten. Jetzt trug die scharfe Sichtung der Beamten von seiten der Regierung — besonders unter dem preußischen Justizminister Graf zur Lippe — auf der einen Seite, die wachsende Militärfeindlichkeit der Liberalen auf der andern dazu bei, daß die politische Einseitigkeit der Gesellschaften noch durch sociale Beschränkungen gesteigert wurde: die Kreise der Beamten, der Kaufleute und Industriellen, der Gelehrten fielen auseinander. Die Schriftsteller waren fast durchweg liberal. Die Künstler, überwiegend politisch indifferent, genossen fast allein des Vorzugs, überall willkommen zu sein, und eroberten sich häufig eine gesellschaftliche Stellung, die zu ihrer persönlichen Bedeutung nicht immer im Verhältnis stand. Übrigens war das Leben noch anspruchslos, und auch Bedürfnisse und Preise der nahen „Gründerjahre" bereitete kaum irgendwo ein Anzeichen vor. In Berlin vor allem war man rührend einfach; in Wien wirkten Tradition und höfische Einflüsse stärker der schlichten Haltung des Bürgertums entgegen. Paris war noch immer die einzige eigentliche Weltstadt, deren Gebote auch London unbedingt und unbedenklich befolgte. Reiste man, so ging man am liebsten nach Paris oder nach Italien; die frühere Art, Deutschland zu bereisen, trat unter dem Drucke der Gegensätze von Nord- und Süddeutschland zurück.

Stark wuchs der Einfluß der Zeitungen. Auch „vornehme“ Schriftsteller traten dem Journalismus näher, als ein Geibel geduldet hätte; die aus Frankreich stammende Sitte, Romane zuerst bruchstückweise „unter dem Strich“ erscheinen zu lassen, wurde nun auch von Auerbach, Heyse, Spielhagen aufgenommen. Doch traten die Kritiker, denen sonst die Zeitung weitreichenden Einfluß verschafft hatte, neben den Politikern allmählich in den Hintergrund. Auch die Zeitschriften und Familienblätter eroberten durch politische Anteilnahme weitere Kreise — die liberale (schon 1852 begründete) „Gartenlaube“ sowohl wie ihr konservativer Gegenpart „Daheim“ (seit 1864).

Am schroffsten war die Scheidung auf religiösem Gebiet. Wenn die Frommen aus der Intensität ihres Gefühls heraus für den Zweifel und die Ablehnung anderer überhaupt nur selten Verständnis zeigen, so war jetzt auch den „Aufgeklärten“ die Empfindung für das Wesen und die Bedeutung religiöser Gefühle fast ganz verloren gegangen. Ein platter Rationalismus, der sich gern theoretisch als unüberwindlicher Materialismus gebärdete, und eine Orthodoxie ohne werbende Kraft standen sich mit kalt erbitterter Feindschaft gegenüber. Hier und dort beging man Fehler, die sich in den Jahren des „Kulturkampfs“ rächen sollten. Auf ein neues Anwachsen individuellen religiösen Empfindens war man in dem einen Lager so wenig wie in dem andern vorbereitet. Überwiegend war man pessimistisch gestimmt; aus religiöser Begeisterung konnte so wenig wie aus patriotischem Enthusiasmus in dieser Zeit der kleinen Kämpfe der neue weltschmerzliche Mystizismus eines Eduard v. Hartmann (geb. 1842 in Berlin), des vom Offizier zum Modephilosophen avancierten, unermüdlich fleißigen und schreiblustigen Propheten des „Unbewußten“, bekämpft werden. In ihm erlebte die aschgraue Spekulation ihre letzten Triumphe auch auf ästhetischem Gebiet, wenn der Philosoph a priori bewies, „Romeo und Julia“ und „Tasso“ seien gänzlich verfehlte Kunstwerke. Die thatkräftigere Philosophie eines Dühring, die energische Weltauffassung eines Haeckel, die tapfere Freude am Lebensrätsel, die Nietzsche beseelte — sie hatten erst langsam und allmählich durch den Nebel einer bequemen Verzweiflung durchzudringen. Auch in der Poesie kam Schopenhauer durch Raabe und Grisebach zu neuer Macht, während abseits davon die laute Lustigkeit eines Scheffel nicht selten nach Galgenhumor und innerer Unbefriedigtheit klang. Die Tüchtigen

ſelbſt waren nahe daran zu verzagen. Es bedeutete ſchon eine neue Zeitſtimmung, als der antireligiöſe Optimismus Jordans oder der katholiſche Feuereifer Fr. W. Webers — in dem freilich auch recht viel Weltſchmerz ſteckte — gegen Ende dieſes Zeitraums ein ſtärkeres Echo zu finden begannen.

Im ganzen war es eine Periode der Vereinzelung, der „Atomiſierung", wie man ſich dreißig Jahre ſpäter auszudrücken liebte. Auch in der Wiſſenſchaft herrſchte ein ängſtliches Specialiſieren, von dem ſich nur die bedeutendſten und kühnſten Geiſter frei machten; dann hatten aber nicht nur ein Riehl, dem wirklich immer etwas Dilettantiſches anhaftete, ſondern auch Gelehrte von Weltruf wie Dühring, Haeckel, Scherer, ſelbſt Helmholtz, den Vorwurf des „Dilettantismus" oder „Feuilletonismus" zu befahren. Ebenſo hatten es in der Litteratur Novelliſten und Romanſchriftſteller, Luſtſpielverfaſſer und Tragödienautoren, Lyriker und Proſaiſten vielfach zu einer reinlichen Arbeitsteilung gebracht, die jedem das Monopol einer beſtimmten Fabrikmarke gewährte; und wollte dann etwa Ebers aus dem ägyptiſchen Roman heraus, ſo war das Publikum ärgerlich über dieſe Eigenmächtigkeit.

Schon Wilhelm Raabe, in ſo vielen Dingen er auch Reaktionär iſt, gehört in einem entſcheidenden Punkt ganz der neuen Periode an; er iſt Specialiſt durch und durch, immer „Humoriſt", immer in einem, oft genug zur Manieriertheit ausartenden künſtlichen Stil befangen.

Ihm treten allerlei kleinere Humoriſten auf die Ferſen. Julius Stettenheim (geboren 1831 in Hamburg) brachte es in dem Ausbeuten gewiſſer faſt mit Maſchinenkraft betriebener Witz-Schablonen zu einer virtuoſen Fertigkeit. Eine wirklich fruchtbare Idee lag zu Grunde: die frivole Unzuverläſſigkeit gewiſſer Berichterſtatter verdiente wirklich in dem von Bernau, einem Landſtädtchen bei Berlin, über den ruſſiſch-türkiſchen Krieg referierenden Wippchen oder in dem allemal hinausgeworfenen „Interviewer" gegeißelt zu werden. Nun erfand ſich aber der rein verſtandesmäßig arbeitende Redakteur der „Berliner Weſpen" gewiſſe ſtehende Hilfsmittel zur raſchen Witzerzeugung, wie Wippchens Sprichwörter-Vermiſchungen, die freilich oft genug ſehr ſpaßig wirkten; oder er ſammelte unlösbare „Fragen an den Unfehlbaren", oder Namen für nicht zu rauchende Cigarren. All das, in großem Maßſtab betrieben, bleibt einer gewiſſen Wirkung ſicher, die nur eben keine künſtleriſche iſt. Lebendige

Figuren werden diese Witz-Automaten wie Wippchen nicht, während ein minder berühmter Konkurrent Stettenheims, Sigmund Haber (1835—1895) aus Neisse, im „Ulk“ lebendige Typen des Berliner Lebens schuf, den Bummler Nunne und die Nähmamsell Paula Erbswurst, die „nicht vorgreifen will“ — Gestalten, die sich den Zwickauer, Strudelwitz, Karlchen Mießnick des alten „Kladderadatsch“ nicht unwürdig anreihen. Derselbe Unterschied trennt den geistreichen, aber über ein Mosaik von Einzelwitzen nie hinauskommenden Wiener Humoristen Daniel Spitzer (1835—1893) von dem Holsteiner Julius Stinde (geboren 1841), der den Typus der allzu gescheiten, platt vergnügten Berliner Philistersfrau in seiner „Wilhelmine Buchholz“ zum Ergötzen Bismarcks und zum Abscheu Mommsens mit tödlicher Sicherheit abmalte, aber freilich dann auch geschäftsmäßig ausbeutete („Buchholzens in Italien“ 1883, „Familie Buchholz“ 1884, „Frau Wilhelmine“ 1886 u. s. w.; der erste Teil der „Familie Buchholz“ brachte es auf 73 Auflagen!).

Bedeutender und eigenartiger ist unzweifelhaft der stärkste Humorist dieser Zeit: Wilhelm Busch (geb. 1832 in Wiedensahl bei Stadthagen), dessen Anfänge („Bilderpossen“ 1858), auch schon das berühmte Buch „Max und Moritz“ (1858), allerdings noch dem vorigen Jahrzehnt angehören, dessen eigentliche Wirksamkeit aber dies und das folgende ausfüllt. Stettenheim ist für seine Zeit nur durch die geschickte specialistische Mache bezeichnend, Wilhelm Busch aber durch das ganze Wesen seiner Kunst; denn allerdings darf man bei diesen scheinbar so ganz kunstlos hingeworfenen Reim- und Federspielen von Kunst sprechen. Das eben hebt ihn über harmlosere Vorgänger wie Heinrich Hoffmann (1809—1894) aus Frankfurt am Main, dessen weltberühmter Struwwelpeter (1845) es bis 1897 auf 209 Auflagen gebracht hat.

Wir sahen schon bei Scheffel den Stolz der Zeit auf ihr Wissen und Können in parodistischen Humor umschlagen. Tiefer geht die melancholische Begründung des Humors bei Busch. Er ist nicht, wie der Dichter des „Gaudeamus“, ein persönlich mißgestimmter Mensch, der in der zu dicht besetzten Welt nirgends einen bequemen Tischplatz findet, sondern er ist im Grunde ein Verächter dieser Welttafel selbst und ihrer Genüsse. Schopenhauer ist die Lieblingslektüre dieses Humoristen, und wer seine Lyrik und seine Prosa kennt, wird sich darüber nicht wundern. Die „Kritik des Herzens“ (1874), wenig beachtet, weil bilderlos, giebt für seine

ganze Produktion den Schlüſſel. Sie zeigt ihn von Heinrich Heine formell ſtark beeinflußt, den Buſch auch in der Überſchriftloſigkeit der einzelnen Stücke nachahmt. Aber daneben finden ſich ein paar vortreffliche Fabeln, die an die alten, gemütlich-humoriſtiſchen Fabeldichter wie Pfeffel und Lichtwer erinnern, und ein paar ernſte rein lyriſche Gedichte, die ſchwächeren etwas pomphaft, die beſſeren von rührender Schlichtheit. Im ganzen überwiegt unzweifelhaft die Reflexion, und ſie gipfelt in Bekenntniſſen wie dies: „Der Schmerz iſt Herr und Sklavin iſt die Luſt.“ Symboliſch malt Buſch ſeine ganze Weltanſchauung in dem folgenden Gedichtchen:

Es ſitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert ſehr und kann nicht heim.
Ein ſchwarzer Kater ſchleicht herzu,
Die Krallen ſcharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.
Der Vogel denkt: Weil das ſo iſt
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren,
Will noch ein wenig quinquilieren,
Und luſtig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, ſcheint mir, hat Humor.

Das wäre denn alſo ein Humor der Verzweiflung, die die Augen vor dem unabwendbaren Elend ſchließt und ſingt wie „wenn die Kinder ſind im Dunkeln“. Nicht minder erfüllt die beiden letzten Schriften Buſchs ein bitterer Galgenhumor: die ſymboliſchen Proſamärchen „Eduards Traum“ (1891) und „Der Schmetterling“ (1895) ironiſieren den idealiſtiſchen Phantaſten, der ausruft: „O wie ſchön iſt doch die Welt!“ und dabei den Stellwagen nicht bemerkt, der ihm nun ein Bein abfährt, oder auf der Jagd nach dem unbekannten Schmetterling vollends zum elenden Krüppel wird.

Dennoch darf man ſich nicht vorſtellen, der Autor, über deſſen Bücher in Deutſchland wohl am meiſten und ſtärkſten gelacht worden iſt, habe immer nur Verſe und Karikaturen gemacht, um ſich von der Angſt des Daſeins zu befreien. Ganz unzweifelhaft ſitzt neben dem peſſimiſtiſchen Grübler, der freilich zuletzt die Oberhand gewonnen hat, ein Virtuos des unmittelbaren, des ſubjektiv notwendigen Lachens. Seine Produktivität gewährte ihm nicht nur Troſt, ſondern auch ganz unvermittelt Vergnügen. Und zwar war es das Vergnügen des Lernens, des Beobachtens. Die

große Freude am Studieren des Lebens, die einem Nietzsche die Freude an der Existenz selbst entbehrlich macht, kündigt sich hier schon bei einem Mann an, den neben dem großen Denker zu nennen vielleicht Sakrileg scheint. Dennoch beruht hierin seine ganze Kraft: in der Kunst, genau zu beobachten und die tausend wechselnden Bewegungen des Lebens auf ein paar große Linien zu reduzieren. Das giebt Busch etwas, das in dieser ganzen Zeit der hübschen Talente kaum einer noch erreichte: einen wirklich persönlichen Stil. Zunächst in der Zeichnung. Er bevorzugt, wie die meisten Karikaturenzeichner, bestimmte extreme Typen: den ganz Dünnen und ganz Dicken (bei seinen beliebten Brüderpaaren treten sie gewöhnlich nebeneinander auf), die fabelhaft spitze und die kugelig runde Nase; die gemütlich behagliche Hausfrau und die alte Hexe. Er eilt gern gewissen Situationen zu: der Prügelei, bei der womöglich Blut fließen muß, oder der zärtlich-grotesken Umarmung; er liebt einige besonders dankbare Nuancen des Gesichtsausdrucks: die Schadenfreude, das dumme Zuglotzen, die erschreckte Überraschung. Aber das alles paßt zusammen und giebt eben eine Welt, wie sie der Pessimist sich vorstellt: in der die Menschen, die Handlungen, die Motive der Handlungen wie die Melodien einer Drehorgel sich mit geringen Variationen immer wiederholen und immer durch ihre innere Bedeutungslosigkeit zu der Wichtigkeit, die der Betroffene ihnen beilegt, einen komischen Kontrast bilden. Diese einheitliche Grundanschauung hat der Text nur noch herauszuarbeiten. Es kommt ihm keineswegs darauf an, überraschende Geschichten zu ersinnen, wie es der von Fr. Th. Vischer nicht eben glücklich mit Busch verglichene Schweizer Töpffer thut; es kommt ihm noch weniger darauf an, das Momentane in seiner Eigenart scharf festzulegen, wie der von unserm Ästhetiker in dem gleichen Aufsatz so unglaublich unterschätzte Franzose Gavarni es liebt. Sondern typische Figuren erleben typische Schicksale — gerade wie im Volksmärchen. Der heilige Antonius, Pater Filucius, die fromme Helene sind für Busch drei Typen der Scheinheiligkeit — und an wirkliche Heiligkeit glaubt er eben nicht; der Dichter Bählamm (1883) und der Maler Klecksel (1884) sollen Künstlers Erdenwallen in grotesker Übertreibung, aber doch immer typisch illustrieren. Es gilt also immer das Typische herauszuholen, und in der Kunst der Vereinfachung sucht Busch seinen Meister. Man denke nur an jene in den Betten halbversteckten Kinder- und Frauenfiguren — wieder ein Lieblings-

motiv — die mit zwei, drei Linien uns die vollkommenſte Illuſion nicht nur des Lebens, ſondern der Bewegung geben. Überhaupt iſt Buſch unerreicht in der Darſtellung von Bewegungen. In einer Zeit, in der Kaulbach, Piloty, Makart die Menſchen in einer beſtimmten Poſe erſtarren laſſen mußten, um ſie malen zu können, ward er der erſte Virtuos des Momentbildes — eben wieder weil für das menſchliche Leben Bewegung typiſch iſt und nicht Ruhe.

Nirgends tritt dieſe ſymptomatiſche Eigenart Buſchs ſtärker hervor als in ſeinen berühmten Sentenzen. Karl von den Steinen, der berühmte Geograph, erzählt, wenn auf langen, ſtaubigen, Seele und Körper abmattenden Wanderungen in der Wildnis Amerikas der Geiſt ganz in Lethargie zu verſinken drohte, habe ihn nichts ſo belebt, wie dieſe Sprüche zu citieren:

Es iſt ein Brauch von alters her:
Wer Sorgen hat, hat auch Likör

oder:

Denn hinderlich, wie überall,
Iſt hier der eigne Todesfall

oder:

Wer ſich freut, wenn wer betrübt,
Macht ſich meiſtens unbeliebt

und ſo viele andere weiſe Ausſprüche. — Was iſt eigentlich in ihnen das Wirkſame? Doch wohl das Parodiſtiſche, mit dem Selbſtverſtändliches oder aber höchſt Anfechtbares als tiefe Wahrheit vorgetragen wird:

Muſik wird oft nicht ſchön gefunden,
Weil ſie ſtets mit Geräuſch verbunden.

Die Autoren dieſer Zeit trieften vielfach nur ſo von Weisheit; an Gnomen und tiefſinnigen Bemerkungen wurde wieder faſt ſo viel geleiſtet wie in der Zeit des Jungen Deutſchland, an die dieſe auch ſonſt vielfach erinnert. Wilhelm Buſch ſtellt dieſen anſpruchsvollen Dichterſentenzen die plattkomiſche Sentenz im Holzſchnitt gegenüber und hat die Lacher auf ſeiner Seite.

Auch in anderer Hinſicht bedeutet er den Anbruch einer Reaktion gegen die herrſchende litterariſche Mode. Die Formvollendung des Münchener Kreiſes hatte dem jungen Maler in der bayeriſchen Hauptſtadt auch in ſchwächeren Exemplaren begegnen müſſen. Heyſe, Storm, ſelbſt Spielhagen — ſie vertraten alle eine Glätte, eine Eleganz, die dem Peſſimiſten eine „Ruchloſigkeit“ ſcheinen mochte. So kam er zu ſeinen Verſen, gerade wie der von

ihm verehrte C. A. Kortum (1745—1824) in der unſterblichen „Jobſiade“ (1784) durch den Gegenſatz zu der Mondſcheinpoeſie auf ſeine grotesken Reime und grobkomiſchen Illuſtrationen kam. Die Schulung an Heine half; doch hat ſich Buſch erſt allmählich zu jener erſtaunlichen Leichtigkeit des komiſchen Reims heraufgearbeitet, die ſeine beſten Werke, vor allem die „Fromme Helene“ auszeichnet. Hier entſpricht wirklich der ebenſo ſelbſtverſtändliche wie unmögliche Reim dem „wahnſinnigen Spiel des Zufalls, der phantaſtiſchen Aufhebung der Naturgeſetze“, die Viſcher als einen bezeichnenden Zug bei den Bilderhumoriſten hervorhebt. Gerade dieſe Reime und daneben die ſchelmiſche Willkür der Schlußmoral halten uns fortwährend im Gedächtnis, daß es ſich eben um ein kühnes Spiel handelt — eine Empfindung, ohne die der ſkeptiſch-peſſimiſtiſche Grundton die humoriſtiſche Wirkung zerſtören würde.

Aus dieſer Art des „tendenzloſen Spiels“ iſt Buſch aber doch in der mittleren Periode ſeines Schaffens herausgetreten und gerade, damals hat er das Höchſte erreicht. Dem Schopenhauerianer, dem liberalen Proteſtanten, dem Realiſten war ein natürlicher Gegenſatz zur Kirche und beſonders zum Katholizismus angeboren. Als nun der „Kulturkampf“ kam, begeiſterte der heroiſche Anfang dieſes Unternehmens, das ſo wenig heroiſch ſchließen ſollte, den in München in der Atmoſphäre der Döllinger und der Kaulbach lebenden Satiriker zu eifrigſter Parteinahme. Nun erſchien (1870) der „Heilige Antonius“, dem „Die fromme Helene“ (1871) und der geringere „Pater Filucius“ (1873) folgten — letzteres eine aufdringlich deutliche Tendenzſatire. Allgemein politiſche Tendenz erfüllte den „Geburtstag“ (1873), der gegen die Partikulariſten in der hannoverſchen Heimat zu Felde zog. Die „Kritik des Herzens“ bedeutete den Abſchied von der öffentlichen Kampfesthätigkeit. Ihre mildere, weichere Stimmung zeigt ſich auch noch in der „Knopp-Trilogie“: „Abenteuer eines Junggeſellen“ (1875), „Herr und Frau Knopp“ (1876), „Julchen“ (1877), in der die typiſche Zeichnung nun zur Darſtellung eines ganzen Durchſchnittlebens fortſchreitet. Auch ſie iſt reich an glücklichen Worten und Gebärden, doch die alte Friſche der Erfindung zeigt ſich nur noch in einem Überbleibſel aus der kulturkämpferiſchen Epiſode: dem Eremiten Kröfel — der letzten wirklich zu dem grotesken Stil eines Rabelais aufſteigenden Schöpfung Buſchs. Die Befriedigung am Kampfe hatte ihm wohlgethan; nun folgte die Enttäuſchung.

Die ſpäteren Bücher ſind nur noch Selbſtkopien, wenn auch nicht immer ganz mißlungene. Er lebt nun einſam in ſeiner ländlichen Heimat, ein ſtiller Mann, deſſen intereſſanten Kopf mit den durchbohrenden Augen kein Geringerer als Lenbach verewigt hat. Zu Michelangelo und Goethe werden wir ihn nicht, wie ſein Verehrer Eduard Daelen, ſtellen; aber unter den charakteriſtiſchen Figuren der Zeit, unter den Vorläufern einer neuen, realiſtiſch ſtiliſierenden, peſſimiſtiſch idealiſierenden Richtung gebührt ihm ein Platz, und unter den „Tröſtern“ des deutſchen Volkes darf der Mann nicht vergeſſen werden, deſſen humorvolle Selbſt- und Weltüberwindung uns ſo viele Stunden erſchütternden Lachens verſchafft hat. Uns ſcheinen auch ſeine ſelbſt von Viſcher hart geſcholtenen „Unſittlichkeiten“ das Maß nicht zu überſchreiten, das ſich die Satiriker gerade der naivſten Zeiten geſtatteten; will man ihn angreifen, ſo greife man lieber das Fundament ſeiner Weltanſchauung an, jene blaſiert weltſchmerzliche Stimmung, die die höchſten Ideale nur zu ironiſieren weiß:

Enthaltſamkeit heißt das Vergnügen
An Sachen, welche wir nicht kriegen.

Hier lag das Ungeſunde; hier war Buſch durch größere Humoriſten zu überwinden, durch Gottfried Keller und Theodor Fontane, durch Anzengruber und Roſegger: Humoriſten, die an Ideale glaubten. Und nichts brauchte die Periode der D. Fr. Strauß und der Büchner nötiger als ſtarke, kampfluſtige Idealiſten!

Sie fehlten glücklicherweiſe nicht. Allmählich begann der Materialismus ſich zu einer Orthodoxie zu entwickeln, die zum Widerſpruch reizen mußte. Ludwig Büchner (geb. 1824 in Darmſtadt), ein Bruder Georg Büchners, ward mit ſeinem geiſt- und reizloſen Materialiſtenbrevier („Kraft und Stoff“ 1855, jetzt in 19. Auflage) der Kirchenvater der ſelbſtzufriedenen Plattheit. Ehrliche Fanatiker wie der Held von Turgenjews dieſer Epoche angehörigem Hauptroman „Väter und Söhne“ (1862), wohl dem erſten, mit dem der große Ruſſe auf die deutſche Litteratur einzuwirken begann, blieben in der Minderzahl; hauptſächlich rekrutierte ſich das Heer der Materialiſten, die gern den ſchönen Namen „Freidenker“ für ſich allein in Anſpruch nahmen, aus jenen Kreiſen, in denen man eine fertig gelieferte Weltanſchauung aus dem modernſten Laden bezieht, um von nun an jeden zu verachten, der anders gekleidet geht. Aber eine Anſchauung, die ſo tief wurzelte

und so weit verbreitet war, ließ sich durch negative Bekenntnisse nicht mehr erfolgreich bekämpfen. Positive Bekenntnisse von gleicher Werbekraft waren erforderlich. Sie kamen. Man hatte das Kämpfen zu sehr verlernt. Kriegerische Naturen lehrten die ermüdete Zeit wieder im Kampf um ideale Güter, vor allem auch um nationale Interessen eine lang entbehrte Lebensfreude, eine lang vermißte Berechtigung der Existenz finden.

Eugen Dühring (geb. 12. Januar 1833 in Berlin) ist jedenfalls die originellste Gestalt unter ihnen, wenn auch eben nicht die liebenswürdigste. Er wurzelt selbst durchaus im Materialismus, ja er erklärt den richtig verstandenen Materialismus für die allein berechtigte Weltauffassung; aber dieser soll ihm dennoch nur „Fußpunkt höherer humanitärer Lebensschätzung" sein. Mit aller Entschiedenheit betont Dühring den Wert des Lebens, und das Buch, das er so benannt hat („Der Wert des Lebens" 1865; stark verändert in dritter Auflage 1881), nimmt sowohl unter seinen programmatischen Schriften als auch überhaupt unter den populärphilosophischen Büchern der Zeit einen hohen Rang ein. In der Innigkeit, mit der er die Wirklichkeit als solche umfaßt, auch wenn, auch weil sie Unvollkommenheiten besitzt, Leiden bringt, Lasten auferlegt, in dieser „Naturfrömmigkeit" von ganz neuer, moderner Färbung liegt seine Kraft, liegt die Poesie dieser sonst antipoetischen Natur. Hier haben wir etwas, was mit der Wirklichkeitsliebe Georg Büchners näher verwandt ist als mit dem kalten und wesentlich negativen Materialismus seines Bruders Ludwig Büchner, dessen Namen Dühring, wie die „der Herren Moleschott und Vogt", auch ziemlich höhnisch ausstreicht. Wesentlich aus dieser positiven Liebe zur Wirklichkeit heraus wendet sich Dühring mit Leidenschaft gegen den „jenseitigen Gespensterglauben" — mit dem Wort wie mit der Idee hat er auf Nietzsche gewirkt — und gegen alle künstlich großgezogenen Illusionen, die die Freude an der realen Existenz beeinträchtigen. An dem Pessimismus seiner Zeit wie jeder Zeit hatte, wie Dühring richtig erkannte, die Enttäuschung einer in idealistischen Trugbildern aufgewachsenen Jugend einen großen Anteil. Wenn aber die Desillusionslitteratur der Heine und Dingelstedt, der Flaubert und Mérimée, der Jacobsen und Tolstoi den Illusionen im Grunde des Herzens recht gab und sich satirisch gegen die enttäuschende Welt wandte, lehrte Dühring umgekehrt diese schlimmen Erfahrungen gegen den falschen Idealis-

mus verwerten. „Man hat das Naturganze zu nehmen, wie es ist, und die einzige Anstrengung, die erforderlich wird, besteht darin, die von der Materie abschweifenden, unter mannigfaltigen Verkleidungen umgehenden Phantastereien fernzuhalten."

Einen Anti-Idealisten darf man Dühring deshalb doch nicht nennen. Sein Ideal ist die sinngemäße Weiterentwickelung der Menschheit, und zunächst und vor allem seiner eigenen Nation. Dies Ideal giebt jedem Individuum und jeder Lebensphase einen Anspruch auf möglichste Freiheit von jedem überflüssigen Zwang; aber es legt auch jeder Lebensphase und jedem Individuum ganz bestimmte Pflichten auf. In der Betonung dieser Pflichten steht Dührings „antikratische" Lehre zu dem extremen Individualismus eines Max Stirner in schneidendem Gegensatz. Pflicht ist vor allem die unbedingte Wahrhaftigkeit: nur wer ganz das ist, wofür er sich giebt, darf die Rechte beanspruchen, die aus seiner Stellung erfließen. Ist die Wahrhaftigkeit aber noch mehr eine Pflicht des Einzelnen gegen sich selbst als gegen die anderen, so hat er Verpflichtungen doch auch gegen die ganze Gattung. Die Ehe ist eingesetzt als Mittel, eine Schöpfungsarbeit im höchsten Sinne zu ermöglichen. Durch die Wahl des Ehegenossen, durch die liebevollvernünftige Diätetik des Ehelebens, durch die gesunde Erziehung der Kinder hat jeder Mensch an der Emporhebung des Geschlechts mitzuarbeiten.

Ausgestattet mit einer ganz bestimmten und sehr individuell gefärbten Vorstellung des „modernen Menschen", des Zukunftsmenschen, fühlt Dühring sich zum entschiedenen Kampf verpflichtet gegen diejenigen Rassen, die seinem Ideal widersprechen. Es sind vor allem — ganz begreiflicherweise — die beiden, von denen die bisherige Idealbildung der Menschheit vorzugsweise herstammt. Wer mit dem Begriff einer ganz neuen, realistischen Idealen dienenden Menschheit ernst machen will, muß in Gegensatz zu den Idealen kommen, die Griechen und Juden, die Gestalter des klassischen und die Vorbereiter des christlichen Ideals, hervorbrachten; und bei Dührings leidenschaftlicher Kämpfernatur artet das freilich gleich zu dem Urteil „von der vornehmlich sophistischen Natur des griechischen Nationalcharakters", von dem „zur vollen Ehrlichkeit unfähigen Griechentum" und zu noch schärfer beschimpfenden Urteilen über die Juden aus. Der preußische Beamtensohn war in einer Sphäre aufgewachsen, die wesentlich noch von Fridericianischen Anschau-

ungen beherrscht war; Friedrich der Große ist fast der einzige Heros außerhalb der Denker-Märtyrer — wie Galilei und Robert Mayer —, den er anerkennt; Voltaire wird als Dührings einziger eigentlicher Vorgänger gefeiert. Der französischen Art fühlt sich der leidenschaftlich nationalgermanische Autor auch am nächsten verwandt — eine Verwandtschaft der Gegensätze, die ihre gute historische und psychologische Berechtigung hat. Ihre Nüchternheit und Klarheit, die wissenschaftlichen und kulturhistorischen Verdienste der am meisten mathematisch angelegten Nation, endlich der naive Realismus, der beim Franzosen unter aller Phrase und über allem Enthusiasmus immer wieder durchschlägt — das ließ ihn das Bild des Europäers der Zukunft wesentlich nach dem Modell des Franzosen der Aufklärungsepoche zeichnen.

Auch seine ästhetischen Anschauungen sind von diesen Einflüssen mit bedingt. So wenig wie das Ideal darf man der Weltanschauung Dührings die Poesie abstreiten. Zunächst ist eine leidenschaftliche, die ganze Seele ausfüllende Hingabe an bestimmte Ideen und an die Wirklichkeit in sich eine Art latenter Poesie. Wie sie den sonst oft bis zur Trockenheit nüchternen Philosophen gelegentlich — so in seiner Schilderung der wahren Ehe — zu Accenten von hinreißender Wirkung fortreißt, so giebt sie auch einzelnen Auffassungen oft eine poetische Färbung. Wichtiger ist für Dühring die (von Lotze bereits verkündete) Vorstellung der mathematischen Schönheit: einer hohen, gesetzmäßigen Regelmäßigkeit im Wirklichen, deren angemessene Darstellung ihm als die einzig berechtigte Kunst erscheint. Er stellt denn auch geradezu die Forderung einer „Wirklichkeitspoesie“ im strengsten Sinne auf. Die Poesie etwa Goethes scheint ihm durch „Beschönigung“ der Realität nicht nur unmoralisch — und er macht den moralischen Standpunkt in aestheticis sehr energisch geltend — sondern auch unästhetisch, weil sie unsern Wirklichkeitssinn verletze. Wir sehen: Dühring ist hier nur der Komparativ von Otto Ludwig. Wie der Dichter dem „Idealisten“ Schiller vorwarf, er betrüge den Hörer um die Wirklichkeit, so erhebt der Philosoph den gleichen Vorwurf gegen den „Realisten“ Goethe. Auch hier hat Dührings Lehre, die übrigens mit dem landläufigen Naturalismus nichts gemein hat, symptomatische Bedeutung.

Die beste Probe auf jedermanns Lehren ist für Dühring das Leben — ein Gesichtspunkt, den er besonders in seiner gerade durch

die bis zur Wildheit kräftige Subjektivität anregenden „Kritiſchen Geſchichte der Philoſophie“ (zuerſt 1869) vertritt. Es iſt charakteriſtiſch, daß er Ludwig Feuerbach, den er übrigens hochſtellt (und dem er nächſt den Encyklopädiſten und Schopenhauer das meiſte verdankt), rügt, weil er „die ökonomiſche Selbſtbeſchränkung eines Sokrates oder eines Spinoza“ zu üben verſchmäht habe. Dühring ſelbſt hat ſein Leben mit bewundernswerter Kraft auf die Baſis der wirklichen Bedingungen geſtellt. Aus kleinen Verhältniſſen hervorgegangen, hat er ſich eine vielſeitige Bildung und durch ſeine Schriften ſo gut wie durch ſeine Anſpruchsloſigkeit eine ökonomiſch geſicherte Stellung erarbeitet. Den raſtlos Leſenden und Schreibenden traf das ſchwere Verhängnis der Erblindung. Er ertrug ſie tapfer. Daß er immer herber und ſchärfer wurde, daß er ſeine Illuſionsfeindlichkeit gern bis zum Anzweifeln auch berechtigter Größen trieb und „die Energie im Für nicht von der im Gegen trennen“ wollte, das freilich war kaum zu vermeiden. So kam er in Konflikte, und es wird heut wohl kaum noch jemand bezweifeln, daß die Stärkeren gegen den erblindeten armen Mann zu hart vorgingen. Er verlor (1877) ſeine Stellung als Privatdocent an der Berliner Univerſität. Doch fehlte es nicht an eifrigen Anhängern, die bald auch zur Überſchätzung des Märtyrers kamen. Dieſe Konventikel, in denen die Verehrer Dührings mit dem vollen Radikalismus einer giftgeſchwollenen Orthodoxie jeden Zweifler verdammen, vermögen doch gegen die Bedeutung des Propheten ſelbſt ſo wenig zu zeugen wie etwa die Ausſchreitungen der Wagnerianer gegen Richard Wagners Stellung. Der mittelgroße Mann „mit großen blauen Augen, ſtarkem blondem, zur Seite geſcheiteltem Haar, hochgewölbter Stirn und feinen durchgeiſtigten Geſichtszügen“, im perſönlichen Umgange freundlich und beſcheiden, öffentlich ein ſtarkes Selbſtgefühl rückſichtslos zur Schau tragend, bietet für wirklich berechtigte Verehrung immer noch Grund genug, auch wenn man ſeine Eitelkeiten und Einſeitigkeiten, die Leidenſchaftlichkeit ſeines Kampfes gegen Juden und Profeſſoren, die häßliche Leichtfertigkeit ſeiner Anklagen gegen Leſſing, Heine, Helmholtz nicht überſieht. Von allen Anfechtungen unbeirrt geht der Blinde in ſeiner einfachen Wohnung umher, in der ihm — bezeichnend genug! — nur eins unentbehrlich iſt: reine Luft; er arbeitet und denkt unerſchrocken. So hat er ein großes Beiſpiel auf ſeine Lehre gegeben. „Meine Lehre,“ ſagt er mit berechtigtem

Stolz, „ist eine des Lebensmutes“; es wollte etwas bedeuten, daß gerade er diese Lehre durchführte. Eine gesunde, tapfer kämpfende Welt- und Lebensauffassung, wie sie die herrschende Auffassung der Zukunft sein muß, wenn die Deutschen eine Zukunft haben wollen, besitzt in Dühring einen erfolgreichen und bedeutsamen Vorkämpfer. Weitreichend war sein Einfluß auf den mächtigsten Zeitpädagogen des 19. Jahrhunderts, auf Nietzsche; aber auch unmittelbar hat er weite Kreise beeinflußt — oft zwar, wie es zu gehen pflegt, mehr durch das Ungesunde und Einseitige als durch das Gesunde und selbst Große in seinen Lehren und Anschauungen.

Auch als Schriftsteller ist Dühring nicht gering zu schätzen. Seine Sprache zeigt zwar in gesuchten und bis zum Übermaß oft wiederholten Lieblingswendungen („hochkomisch“, „rückständig“, „eine Meinung servieren“ u. dgl.) mehr als gut ist Verwandtschaft mit dem Pamphletstil eines Karl Vogt, ohne dessen packende Kraft zu erreichen; aber die Energie der Charakteristiken und vor allem die meisterhafte Gliederung verleiht selbst rein fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Reiz. Der wohlthuende Rhythmus in der Gesamtarchitektur seiner Schriften, die einfache Klarheit seiner Darlegungen, der wirksame Abschluß jedes Abschnitts giebt zugleich eine Vorstellung von jenem Ideal einer rein mathematischen, realistischen Schönheit der Prosa, wie sie Dühring vorschwebt, ohne daß doch sein allzu heftiges Temperament sie ihn auf längere Strecken erreichen ließe.

Die leidenschaftliche Hingabe an ihr Lebensideal, die Lust am Kampf für die von ihnen als unumstößlich angesehene Wahrheit, die Kraft, mit dem Feuer ihrer Persönlichkeit Seelen zu werben für die neue Aufgabe, teilen mit Dühring zwei Altersgenossen, zwei andere Feinde und Überwinder des blasierten Pessimismus, zwei andere Propheten moderner Weltanschauung: Ernst Haeckel und Heinrich v. Treitschke.

Ernst Haeckel (geb. 26. Februar 1834 in Potsdam) ist eine Apostelnatur. Früh gewann den feurigen Mann mit den tiefen Dichteraugen die Zoologie als Lebensberuf; früh, vor vielen anderen, erkannte er die ganze Bedeutung der Lehre Darwins und ward von da ab ihr unermüdlicher Vorkämpfer; durch mündliche Lehre und vor allem durch zwei bedeutende, mit werbendem Geschick in großem Zuge hingeschriebene populäre Bücher („Natürliche Schöpfungs-

geſchichte“ 1868, „Anthropogenie“ 1874) hat er mehr als ein anderer dazu beigetragen, die Entwickelungslehre zur herrſchenden Religion der Gebildeten in Deutſchland zu machen. Auch er bekennt ſich zum Materialismus; die Entſtehung und Entwickelung der Eizelle im mütterlichen Körper löſt ihm „die höchſten Fragen mittelſt der Deſcendenztheorie in rein mechaniſchem, rein moniſtiſchem Sinne“. Aber eben der Monismus, den ſein „Glaubensbekenntnis eines Naturforſchers“ („Der Monismus“ 1892) als „Band zwiſchen Religion und Wiſſenſchaft“ verkündet, ſoll gleichzeitig auch den vulgären Materialismus überwinden. Aus der Erforſchung der Realität ſoll eine neue Ethik, ſoll auch eine neue Äſthetik emporblühen; das fordert Haeckel ſo ausdrücklich, wie Dühring es lehrt. „Durch die harmoniſche und zuſammenhängende Ausbildung der Erkenntnis des Wahren, der Erziehung zum Guten, der Pflege des Schönen gewinnen wir jenes wahrhaft beglückende Band zwiſchen Religion und Wiſſenſchaft, das heute noch von ſo vielen ſchmerzlich vermißt wird.“ Auch Haeckel alſo will über den einfachen Materialismus und die blaſierte Ablehnung aller Ideale hinaus — auch er ſieht das Heilmittel in einer Verſenkung in die wirklich vorhandenen Schönheiten. Und auch er hat durch das Gefühl einer perſönlichen Erlöſung und Befreiung, das ſeine Schriften ſo beredt predigen, vor allem auf die Jugend begeiſternd gewirkt. Auch in ſeinen „Indiſchen Reiſebriefen“ (1882) wirkt die Friſche, die Empfänglichkeit, die Heiterkeit einer ganz von einer Empfindung ausgefüllten Seele wohlthuend. Aber auch Haeckel hat man manchen überſcharfen, manchen unberechtigten Angriff auf gegneriſche Überzeugungen zu verzeihen; auch ihm, wie Dühring und in noch höherem Grade Treitſchke, hat man vorwerfen müſſen, daß die Heftigkeit vorgefaßter Meinungen ihn zuweilen gegen die Wirklichkeit verblendet und ihn bis zur ſubjektiven Entſtellung der Thatſachen treibt.

Als Agitator im größten Stile, als leidenſchaftlicher Vorfechter eines nationalen und ſittlichen Ideals iſt Heinrich v. Treitſchke (1834—1896) in erſter Linie aufzufaſſen. Der Sohn des ſächſiſchen Generals aus einer alten tſchechiſchen Emigrantenfamilie (geb. 15. Sept. 1834 in Dresden) wäre am liebſten ſelbſt Offizier geworden, wie ſein Bruder, der 1870 fiel. Da verſchloß dem achtjährigen Knaben eine von den Maſern zurückgebliebene Schwerhörigkeit für immer die militäriſche Laufbahn. Er hat es

vielleicht nie ganz überwunden. In jenem machtvollen Eſſay über Heinrich v. Kleiſt, der nach Julian Schmidts beredten Worten das meiſte that, um dem großen Tragiker eine zu ſpät kommende Volkstümlichkeit zu ſichern, ruft er aus: „Wie viele flattern dahin ihr Leben lang, wie mit gelähmter Schwinge, weil ein Körpergebrechen, ein alberner Zufall ſie ausſchließt von dem Wirkungskreiſe, in dem ſie ihr Höchſtes, ihr Eigenſtes leiſten könnten.“ Feinſinnig hat Paul Bailleu, dem wir die tiefgehendſte Charakteriſtik Treitſchkes verdanken, dieſen Stoßſeufzer als ein Geſtändnis des thatenluſtigen Mannes gedeutet. Immerhin — ſtark und gefaßt wußte ſchon der Knabe die ſchwere Probe ſo tapfer zu beſtehen, wie der gereifte Dühring die der Erblindung. Seine Lebensphiloſophie zog gerade aus dieſer Erfahrung die beſten Säfte: „Das einzige praktiſche Reſultat, das ich daraus ziehen kann, iſt allemal: werde ein recht tüchtiger Menſch und erſetze durch den Wert, was dir die Natur verſagt! Und dies iſt eine von den Lehren, die ſich nur im Schmerze lernen laſſen.“

So ward er, wie Dühring, im Unglück zum Kämpfer geſchmiedet; ſo ward er durch die Not dazu gepreßt, in einer weichlich verzagenden Zeit dem Peſſimismus aufs Haupt zu treten. „Denn Kampfes würdig iſt des Lebens Schöne!“, wie es in einem ſeiner Gedichte heißt. Und dieſen Kampf erachtete er, wie Dühring, als erſte Mannespflicht. „Mein ganzes Weſen widerſtrebt der Schopenhauerſchen Junggeſellenphiloſophie und der thörichten Lehre vom Glück des einſamen Weiſen. Meine Lebensweisheit lautet, daß wir armen Kreaturen ein wenig Glück brauchen, um ſittlich und tüchtig zu leben.“ Freilich aber konnte der große Gewinn dieſer mutigen Lebensanſchauung nicht ohne Opfer erkauft werden. Die Unfähigkeit, einer lebhaften Diskuſſion zu folgen, konnte dem zukünftigen Politiker nicht ungefährlich bleiben. Die Schroffheit ſeiner Polemik, die ſchneidende Abweiſung jeder von ihm nicht, manchmal auch nur nicht mehr geteilten Meinung hat gewiß zum Teil hier ihre Wurzel; denn eigentlich war Treitſchke eine liebevolle, in der Freundſchaft weiche Natur. Aber jene körperliche Vereinſamung zwang ihn über die angeſtammte litterariſche Kampfluſt ſeiner Landsleute Thomaſius, Leſſing, Richard Wagner hinaus: er gewöhnte es ſich an, auch die geſchriebenen Einwendungen der Gegner nicht zu hören oder doch nur als der Beachtung unwertes Geräuſch zu behandeln.

Der im Leid früh gereifte Jüngling ſtudierte Nationalökonomie,

Jura, Geschichte; besonderen Einfluß übten auf ihn Dahlmann, den er in Bonn hörte, und Fichte, den er eifrig las. Wie Baillen treffend hervorhebt, gehen Treitschkes politische Ideen aus seinen ethischen Anschauungen hervor und nicht umgekehrt: „er verurteilt die deutsche Kleinstaaterei besonders deshalb mit aller ihm eigenen leidenschaftlichen Entrüstung, weil sie den sittlichen Charakter der Deutschen verkümmere und herabwürdige". Auch für die Nation, die er mit ganzer Seele liebte, galt jener Spruch, daß wir ein wenig Glück brauchen, um tüchtig und sittlich zu leben; die dumpfe Gedrücktheit der politischen Zustände ließ die deutsche Tüchtigkeit nicht zu ihrer vollen Kraft gelangen. Wie Wolfgang Menzel und Ludwig Börne, wie Sallet und Dingelstedt faßt er die unheilvolle Wirkung der zerrissenen politischen Zustände vor allem als moralische Gefahr auf. So ward der Schüler Fichtes und Dahlmanns zum aktiven Politiker.

Das war er schon, als er (1858—1863) in Leipzig als Privatdocent für Geschichte wirkte und dort namentlich Gustav Freytag nahe trat. Dem sonst nüchtern zurückhaltenden Vorfechter der preußischen Größe ging das Herz auf beim Anblick dieses Sachsen, der die Kleinstaaterei so ingrimmig haßte, dieses guten Kameraden, mit dem er „ein gutes Teil der Poesie, welche uns erwärmte und hob", aus dem Kreise der Antipartikularisten scheiden sah, als Treitschke 1863 als Professor nach Freiburg ging. Hier vollendete er sein erstes großes Buch, den ersten Band der „Historischen und politischen Aufsätze" (1865). Ganz und gar, wie es schon der Titel sagt, ein Schüler der „politischen Historiker", unter denen ihm nach der politischen Tendenz Sybel und Baumgarten, nach der lebhaft subjektiven Erfassung aber Mommsen am nächsten stand, ist er ein Genosse dieser glänzenden Männer auch durch die Vielseitigkeit der Interessen und die künstlerische Bewertung der Form. „Diese beiden leidenschaftlichsten und persönlich leuchtendsten unter unseren großen Geschichtsschreibern", nennt Erich Marcks Mommsen und Treitschke, indem er ihre Zusammengehörigkeit betont. Aber das Studium der politischen Geschichte, das bei den Früheren nur ein Hilfsmittel zur Erfassung der theoretischen Politik war, ward bei ihm eine Waffe der praktischen Politik. Unparteiisch wollte er gar nicht heißen. „Nach dem Ruhme, von den Gegnern unparteiisch genannt zu werden, trachte ich nicht . . . Jene blutlose Objektivität, die gar nicht sagt, auf welcher Seite der Darstellende

mit seinem Herzen steht, ist das gerade Gegenteil des echten historischen Sinns. Alle großen Historiker haben ihre Parteistellung offen bekannt." Zu Ranke, dem er es nicht verzeihen konnte, wie kühl er von Deutschlands größten Nöten zu erzählen verstand, blieb Treitschke immer in starkem Gegensatz; Macaulay und Mommsen leuchteten seinem Wege voran.

Schon diese Namen aber beweisen, daß Treitschke trotz seiner politischen Voreingenommenheit nicht etwa, wie doch wiederholt von liberaler Seite geschehen ist, mit Partei-Geschichtsmachern wie dem alten Rotteck zusammengestellt werden darf. Diesen war die Geschichte wirklich nur ein Arsenal, aus dem ihre Parteigänger sich Waffen holen sollten gegen „Tyrannen" und „Blutsauger"; die welthistorische Wirklichkeit verlor ihr selbständiges Recht. Treitschke dagegen besaß, was der echte Historiker nicht entbehren kann: die Freude an den Thatsachen. Als er sein größtes und berühmtestes Werk begann, die „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" (seit 1879), da war es sein ausgesprochenes Ziel, den Deutschen wiederzugeben, was sie verloren hatten: die Freude an ihrer großen Geschichte. Er konnte es, weil er selbst sie so voll empfand. In dieser Intensität des historischen Miterlebens lag, wie in Dührings inniger Liebe zur Realität, wie in Haeckels Begeisterung für die neue Lehre, jenes zündende Feuer echter Poesie, das ihn zum größten Werber für die nationale Idee machte. Er hat sich auch selbst als Dichter versucht („Vaterländische Gedichte" 1856, „Studien" 1857; dramatische Entwürfe), ohne doch über den Dilettantismus hinauszukommen, wenige Stücke ausgenommen, in denen der starke Mann, der eigenes Leid in der Brust zu verschließen gewohnt war, doch einmal sagt, was er leide. Er glaubte sich eine Zeit lang zum Dichter berufen; aber dazu war seine Fähigkeit des Mit- und Einfühlens zu sehr begrenzt. Steht er bei den Seinen, so erlebt er alles mit, und das Bild des mächtig kämpfenden Hektors hat etwas Begeisterndes. Blickt er aber auf die Gegner, so verwandelt seine Leidenschaft sie sofort, wie der Trank der Kirke die Genossen des Odysseus, in lauter unreine Tiere. Er kann sich nicht genug thun an unermüdlichen Hohnworten; kein Österreicher, der nicht ein Scheltwort mit dem Präfix „k. k." erhielte; „demokratisches Gewieher", „maßlose Unwissenheit", „dreiste Pfiffigkeit" und dergleichen ohne Unterlaß, zumal in den letzten Bänden. So erhalten wir den Eindruck, daß auf der einen Seite immer nur Weisheit und Kraft

gewaltet habe, auf der andern nur Thorheit und Bosheit; ſolcher Kampf aber iſt kein poetiſcher. Milton ſelbſt mußte ſchon aus äſthetiſchen Gründen Satan als einen mächtigen Widerſacher ſchildern; dem rhetoriſchen Eifer Treitſchkes wäre er zum dummen Teufel geworden. Dabei nirgends ein Ausruhen, ein Verweilen, wie es die künſtleriſche Ökonomie fordert. Raſtlos treibt den Kämpfer die eigene Leidenſchaft, die alten Gegner noch einmal zu treffen, neue aufzuſuchen, die geſchlagenen zu verhöhnen. Das alles giebt dem zu viel gerühmten Stil Treitſchkes die Maßloſigkeit, die Ruheloſigkeit, die Monotonie beſtändiger Aufgeregtheit, über die ein Stiliſt wie D. Fr. Strauß klagt. Auch ſcheint es mir unrichtig, die Mängel dieſes immer rhetoriſchen, immer die gleichen Mittel verwendenden, immer überlauten Stils aus dem furor teutonicus des dreinſchlagenden Politikers allein zu erklären; es iſt in dieſem Zuviel von Pathos eher ein ataviſtiſcher Rückſchlag in die ſlaviſche Kriegsberedſamkeit der alten Trčeks. Die Geſchichte der Beredſamkeit wird freilich gerade die rhetoriſchen Partien des Werkes ſo wenig überſehen dürfen wie Treitſchkes Reichstagsreden (erſchienen 1896) oder die in den „Zehn Jahren deutſcher Kämpfe“ (1874) geſammelten Aufſätze aus den „Preußiſchen Jahrbüchern“, die Treitſchke leitete nachdem er 1866 aus politiſchen Gründen die Freiburger Profeſſur niedergelegt hatte.

Aber Treitſchkes „Deutſche Geſchichte“ iſt mehr als ein Kunſtwerk; ſie iſt eine That, ſie iſt, trotz allen Einſeitigkeiten, eine große patriotiſche That von dauernder Bedeutung. Mit ihr hat Treitſchke wirklich Geſchichte mehr gemacht als geſchrieben. Er hat den Deutſchen nicht nur, wie er begehrte, die verlorene Freude an ihrer Geſchichte wiedergegeben — er hat ihnen auch ein neues Fundament geſchenkt für die geſchichtliche Entwickelung der Zukunft.

Die ungeheure Bedeutung des Werks, die ſchwerlich überſchätzt werden kann, ruht vor allem wieder in der Perſönlichkeit des Verfaſſers. Nach kurzer Thätigkeit in Kiel war Treitſchke (1867) als Häuſſers Nachfolger in Heidelberg wohl der populärſte Hochſchullehrer Deutſchlands, und das iſt er in Berlin (ſeit 1874) geblieben. Was die Jugend hinriß, war der lautere Eifer, mit dem der Mann ganz in der Idee des Vaterlandes aufging. Er hatte mit ſeinem partikulariſtiſch-ſächſiſchen Vater, den er herzlich liebte, bittere Kämpfe ausfechten müſſen, hatte wiederholt ſeine Exiſtenz aufs Spiel geſetzt — unbedenklich; er kannte hier keinen Zweifel. Wer den

großen starken Mann mit dem entschieden slavischen Gesichtsschnitt sah, der mußte auf den ersten Blick zweierlei diesem breiten, schweren, bärtigen Gesicht ablesen: Güte und Ehrlichkeit. Wer ihn nicht sah, der mochte ihm beides absprechen. Aber die Zuhörer konnten sich nicht täuschen. Sie mußten erkennen, daß die Leidenschaft des Hasses bei ihm nur entsprang aus der glühenden Vaterlandsliebe, die in jedem Moment der deutschen Geschichte den jeweiligen Feind der „guten Sache" niederwerfen, erwürgen, ersticken mußte. Sie mußten erkennen, daß Treitschke in jedem Augenblick vollkommen überzeugt war von dem, was er sagte. Man hat ihm Widersprüche vorgeworfen, Sophismen, selbst Entstellungen — alles mit vollem Recht. Vielleicht am stärksten leiden darunter die sonst so meisterlich hingeschriebenen litterarhistorischen Partien, in denen Treitschke, aus dem Gedächtnis citierend, besonders dem Jungen Deutschland gröblich unrecht that, aber auch sonst Persönlichkeiten, die unter irgend eine Kollektiv-Antipathie fielen, wie Rahel oder Berthold Auerbach, Börne oder D. Fr. Strauß, auf das ungerechteste behandelt oder gar mißhandelt hat. Aber auch in rein historischen Erzählungen begegnet es ihm, daß das allgemeine Bild, das ihm vorschwebt, vorschnell die Wirklichkeit verdrängt und er, wie er in der Jugend Riehl spottend vorwarf, historische Gestalten und Scenen mehr aus der Intuition heraus zeichnet als aus wirklichem Studium. Nicht einmal das wollen wir bestreiten, daß er der Neigung, von den Gegnern das Schlimmste zu glauben, wenigstens zuletzt mit einem gewissen Behagen nachgab. Daß er in bestimmten Fällen nicht objektiv urteilen konnte, wußte er; es war Pflicht des Historikers, hier besonders sorgfältig zu prüfen. Das that er nicht; auch hier ließ er der freudigen Kampfstimmung die Zügel schießen und berauschte sich an seinem Haß. Aber eben weil ihn seine Leidenschaften berauschten, darf man ihm Unredlichkeit niemals vorwerfen. Er hätte sich in jedem Moment für das, was er sprach, zum Blutzeugen angeboten. Das fühlten seine Zuhörer. Hatten sie den seltsam vibrierenden Klang seiner Stimme nach den ersten Minuten sich angeeignet, so erschien bald diese sonderbar zerhackte Rede mit den tiefen Atemzügen der breiten Brust fast als die allein natürliche Redeweise — so nahm sie den Hörer gefangen. Nicht anders war es mit dem Inhalt. Nichts falscher, als Treitschke „Freude am Paradoxen" vorzuwerfen, weil er, der von Friedrich Wilhelm IV. ein so glänzendes Porträt gezeichnet hat, etwa Friedrich

Wilhelm III. als einen Heros darſtellte. Treitſchke war immer überzeugt, kein vernünftiger und ehrlicher Mann könne eigentlich anders denken als er. So ganz ging er in ſeinen Überzeugungen auf, und der eigene Umſchwung vermochte ihn nie zu beirren. Wohin er auch marſchierte — er zog allemal mit ſeiner ganzen Heeresmacht aus, gerüſtet, kampffreudig, bereit zu ſiegen oder zu ſterben; und ſo gab er in einer Zeit voll Peſſimismus, Weichlichkeit, Blaſiertheit ein großartiges Beiſpiel. Seine Perſönlichkeit wurde ein Faktor in Deutſchlands Entwickelung.

Als Mann des Kampfes, als Prophet der nationalen Idee, als Förderer und Vorempfinder der hohen Freude an dem Glück eines aufſteigenden Volkes ſteht Treitſchke an erſter Stelle unter denen, ohne die die Regſamkeit, die Hoffnungen, die Gewißheiten des geiſtigen Deutſchland von heute nicht denkbar wären. Nochmals iſt hier auch an Felix Dahn (geb. 1834) zu erinnern und an das Beſte in ihm: ſeinen feurigen Patriotismus, der etwas Poeſie in ſeine ſchwächſten und abſichtlichſten Schöpfungen bringt; und an Zeitgenoſſen Treitſchkes wie Björnſtjerne Björnſon (geb. 1832), deſſen leidenſchaftliches Kämpfertemperament, deſſen Einſeitigkeiten und Schroffheiten wie die volle Ehrlichkeit ſeiner Natur und ſeines Idealismus an Eigenſchaften unſeres Hiſtorikers ihr Gegenbild finden.

Dieſer Gruppe kämpfender, verkündender Naturen ſteht eine andere gegenüber, die aus dem vorigen Jahrzehnt noch eine gewiſſe Läſſigkeit geerbt hat, ein behagliches Specialiſtentum. Wie Dühring, Haeckel, Treitſchke, rechnen auch ſie mit den Realitäten — mit der Realität des Publikums vor allem. Im ganzen iſt es keine ſehr ſympathiſche Gruppe. Das iſt ihr Verdienſt, daß ſie die Fühlung des Autors mit dem breiteren Publikum wiederherſtellen, die die exkluſive Salonlitteratur verſchmäht hatte; das iſt ihre Sünde, wie wenig Skrupel manche von ihnen in der Auswahl der Mittel hegten. Das gilt nicht für alle. Wilhelm Jenſen (geb. 1837, aus Heiligenhafen in Holſtein), den wir ſchon unter Raabes litterariſchen Verwandten aufführten, beſitzt das Geheimnis, in einer Produktion von unheimlicher Fülle immer ein vornehmer und immer ein liebenswürdiger Künſtler zu bleiben; eben deshalb gehört er, der ſich auf allen Gebieten des Romans und der Novelle, als Lyriker und natürlich auch im Drama verſuchte, nicht ganz in dieſe Gruppe. Aber die bewußten Specialiſten! Da iſt

Hans Hopfen (geb. 1835) aus München, ein kräftiges energiſches Talent, durch „jenes unſchätzbare Teilchen geſundheitbezeugender Roheit“ (um einen Ausdruck aus ſeinem beſten Roman anzuwenden) vor der Verweichlichung geſchützt, die den Münchener Kreiſen nahe lag. Geibel führte den jungen Juriſten in die Litteratur ein; ſeine „Gedichte“ (geſammelt 1883) ſchlugen einen wirklich neuen Ton an in ihrer friſchen unmittelbaren Männlichkeit. Die prachtvolle Ballade von der Sendlinger Bauernſchlacht oder der energiſche „Trinkſpruch“, die ſchlichten Trauergedichte, die friſchen Widmungen vor verſchiedenen Büchern — das ließ eine Perſönlichkeit ahnen, die wirklich das Starke mit dem Zarten zu vereinen wußte. Auch wo er unter Heyſes Einfluß ſtand, wie in der ſatiriſchen Verserzählung „Der Pinſel Mings“ (1868) oder der witzigen, in der Abtönung des Verſes etwas an Heyſes „Salamander“ erinnernden „Falſchen Gräfin“, auch da blieb er doch ganz er ſelbſt: eine merkwürdige Friſche, ein gemütlich ſchmunzelndes Selbſtbehagen, eine zuweilen gutmütig polternde Rauheit blieben ihm eigen. Der Roman „Verdorben zu Paris“ (1867) machte ihn gleich berühmt: ein der Genialität nicht entbehrendes Virtuoſenſtück mit unerträglich brutalem Ausgang, in dem er ſeinen Pariſer Aufenthalt (1863) zu lebendiger, aber nirgends vordringlicher Milieu-Schilderung benutzte. Die nächſten Bücher („Der graue Freund“ 1874, „Juſchu“ 1875) zeigten immer noch den famoſen Erzähler: burſchikos vorgetragen, mit geſuchten Stilloſigkeiten, aber die Geſtalten packend hingeworfen, die Fabel ſpannend durchgeführt. Noch in dem „Alten Praktikanten“ (1878) und allenfalls den „Bayeriſchen Dorfgeſchichten“ (1878) hielt er ſich auf dieſer relativen Höhe. Dann ging es raſch bergab. Er brachte nun einen unerſchöpflichen Strom von kurzen und breiten, ernſten und luſtigen Geſchichten ohne Stil und ohne Pſychologie, ohne Stimmung und ohne höhere Anſprüche. Etwa das ſchreckliche „Allheilmittel“ (1885): an eine Aktualität angeknüpft in verwahrloſtem Deutſch die wüſte Geſchichte eines prachtvollen Gelehrten, der im Handumdrehen zum wahnſinnigen Mörder wird, zum „gräßlichen gewiſſenloſen Fanatiker“ und „Scheuſal“, wie ſeine unglaublich liebevolle Gattin erkennt. Von der Kraft, mit der etwa Balzac (in „la Recherche de l'Absolu“) die Entwickelung der fixen Idee darſtellt, auch keine Spur; kein Anlauf zu einer Vertiefung des Konflikts zwiſchen der Gewiſſenhaftigkeit des Forſchers

und dem Bedürfnis raſchen Triumphes über die Gegner. Oder Nichtigkeiten wie „Im Schlaf geſchenkt“ (1895) oder breit ausgeſponnene Kneipſcherze wie die „50 Semmeln des Studioſus Tailleſer“ (1891) oder ſchlechte Liebesgeſchichten im Marlittſtile, in denen der arme, formloſe (nötigenfalls aber doch wieder elegante) Maler die makelloſe Tochter des fürſtlich reichen, weltberühmten, unvergleichlichen Künſtlers bekommt, obwohl der neidiſche, geckenhafte, in widerlicher Mache ſchwelgende Sohn des Unſterblichen ſie ihm nicht gönnt („Der Genius und ſein Erbe“ 1887). Hopfen hat alle Entwickelung aufgegeben und aus der ſchludrig hingeworfenen Erzählung ſeine Specialität gemacht: das iſt nun ſeine berechtigte Eigenart, und er ſetzt dabei eine ſo ſichere, herausfordernde Miene auf, daß der Leſer kaum und der Kritiker gar nicht zu mucken wagt, wenn der kleine Herr mit dem wohlgepflegten rotblonden Bart, den zwinkernden Äugelchen unter der goldenen Brille und die prachtvolle Dogge zur Seite ihn andonnert, halb Korpsburſch und halb Salontiroler. Iſt auch der wunderbare „Pinſel Mings“, mit dem er einſt ſo vielverſprechende Fresken entwarf, längſt von ihm genommen — er malt weiter auf ſeinen Namen hin „mit dem nächſten beſten Beſen frei“ und

So weit der Himmel über China blaute,
Las, was er ſchrieb, das Volk in Luſt bekommen . . .

Ein entſchiedenes Talent, dem nie eine Ahnung von dem kam, was Hopfen bewußt aufgab, hat Leopold von Sacher-Maſoch (1835—1895, aus Lemberg) lebenslänglich ſeine Specialität kultiviert: ſinnlich erregende Liebesgeſchichten mit ſtark pathologiſchem Anſtich. Sie fallen oft durch die rohe Stoffhaftigkeit ganz aus der Litteratur heraus und übertreffen oft wieder durch die Sicherheit der pſychologiſchen Zeichnung und der Darſtellung erotiſcher Zuſtände und Gefühle Dutzende von landläufigen Romanen. — Wilhelmine von Hillern (geb. 1836 in München) hat von ihrer Mutter, der Birch-Pfeiffer, die unermüdliche Produktivität und die Freude an grellen Effekten geerbt; ihr Rezept iſt das alterprobte, die Liebe über alle Hemmniſſe ſiegen zu laſſen („Die Geier-Wally“ 1875, „Und ſie kommt doch!“ 1879). — Andere nannten wir ſchon: Georg Ebers (geb. 1837), der freilich ſeine Specialität, den ägyptiſchen Roman, opferte, aber doch immer in der Nähe blieb; Paul Lindau (geb. 1839), als Kritiker und als Romanſchriftſteller Hopfen an Ernſt überragend, aber als Plauderer und Dramatiker

behaglich in der Sphäre einer bequem anregenden Nonchalance beharrend. Diese Reihe setzt sich dann weiter fort, in das nächste Jahrzehnt tief hinein. Da ist vor allem ein kleines Pikett wohlgemuter kleiner Talente, die die eigenen Erlebnisse frisch und lustig auszumünzen verstehen. Emil Mario Vacano (1840—1892) aus Schönberg an der mährisch-schlesischen Grenze sprang aus dem Kloster in den Zirkus und zog als „Signorina Sangumetta, die berühmte Schulreiterin" im Venetianischen umher, dem Abenteurerleben der fahrenden Leute so von Herzen ergeben wie vorher den Meditationen der lateinischen Kirchenväter. Dann streifte er in seinem lieben Österreich herum, ließ sich als Kunstreiterin und in der Mönchskutte photographieren und machte zwei Heiraten durch — „Patriarch und Gigerl" zugleich, wie er sich (nach Roseggers Zeugnis) einmal unterschrieb. Nachher betete er wieder fromm in den Kapellen und schrieb asketisch-philosophische Bücher. Mehr in seinem Element war er doch in den flotten Geschichtchen von Komödianten und Humbug, „leichter Ware" (wie ein Bändchen heißt), aber rasch auf den Effekt lossteuernd. Er ward übersetzt, ins Französische, Italienische, Ungarische, Holländische; er ward — wie Sacher-Masoch — verschlungen von erhitzten Lesern und Leserinnen. Er schrieb auch kein Deutsch, aber er konnte es wenigstens nicht besser. — Oder Alexander von Roberts (1845—1896) aus Luxemburg, ein preußischer Offizier, der sich (1873) in die journalistische Laufbahn warf, dann (1875—1883) in den Militärdienst zurücktrat, bis ihn die Krönung seiner unbedeutenden Skizze „Es" (1883) dauernd für den schriftstellerischen Beruf gewann. Die Offizierszeit hatte dem liebenswürdigen und strebsamen Manne das Auge geschärft für wirkliche Dinge. Ausgezeichnet versteht er es, etwa „die zackige Häuserreihe", die dem aus einem Pariser Fenster Blickenden den Horizont begrenzt, wiederzugeben, oder ein Kantinenzimmer zu zeichnen mit der „viel zu großen Büste des Kaisers aus jüngeren Jahren, mit einem braunvertrockneten Lorbeerkranz. Daneben hingen die Jugendbilder Napoleons III. und Eugenies, zwei lieblich und unschuldig aussehende Persönchen". Doch auch die Bewegung lebendiger Wesen giebt der geschulte Blick scharf wieder: „sie ließ den Wein hinabgleiten, den Kopf weit zurückgebogen, daß man die fast gierige Schluckbewegung ihres wundervollen Halses sah." Sein Specialgebiet war, wie ein Freund es ausdrückt, „die meisterhafte Schilderung des

Kaſernen- und Kantinenlebens, die intime Zeichnung des gemeinen Soldaten mit ſeinen Leiden und Freuden, ſeinem Haſſen und Lieben". Hier gelang ihm in dem Soldatenroman „Die ſchöne Helena" (1890) das Beſte; auch die Rauheiten und Unebenheiten ſeines Stils waren hier am Platze. Aber er begehrte höhere Anerkennung. Gerade daß Fanny Lewald, die kluge Menſchenkennerin, ihm zugerufen hatte, er werde immer nur „einſpännig fahren", gerade das lockte ihn zu größeren Geſtaltungen und zu Bühnenerfolgen („Satisfaktion" 1892). Es ging ihm aber wie Ebers: verließ er das Gebiet, auf dem er Specialiſt geworden war, ſo ward ihm die Gunſt des Publikums untreu — und nicht ohne Berechtigung.

Ernſter, pädagogiſch gerichtet hat der kernige Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob von Freiburg i. Br. (geb. 1837 in Haslach i. B.) die fromme Schwarzwäldererzählung zu ſeinem Sondergebiet ausgebildet („Aus meiner Jugendzeit" 1880, „Wilde Kirſchen" 1888, „Schneeballen" 1892, „Bauernblut" 1896). Auch er prägt gern die eigenen Erlebniſſe aus („Aus meiner Studienzeit" 1885), kräftig, ſchmucklos; in der energiſch beigefügten Moral ſteckt etwas von Alban Stolz und der Freiburger Tradition. Doch auch ein wenig von Jeremias Gotthelf iſt auf dieſe kräftige Perſönlichkeit mit ihrem Haß gegen die moderne Kultur und ihrer Liebe zur Heimat übergegangen. „Sein Blick," ſagt Albert Geiger, „hat eine wunderſame Fundkraft für Geſtalten des Volkslebens; mit ein paar Strichen, voll höchſter Ökonomie der Schilderung, ſtellt er Typen aller Art hin." Größere Geſchichten „romanartigen Stils" aber muß auch dieſer liebevolle Kritiker formlos und leicht weitſchweifig ſchelten.

Auch Heinrich Noë (1835—1896) erhob ſich auf ſeinem Sondergebiete weit über den Durchſchnitt. Wie Hopfen und Wilhelmine v. Hillern iſt er in München geboren; die Stadt ſchien jetzt den vielen eingewanderten Dichtern mit eingeborenen Autoren ein Paroli bieten zu wollen. Nach vielſeitigem Studium, das ihn gerade auf ſeine künftige Arbeit gut vorbereitete — er trieb Naturwiſſenſchaften und Linguiſtik —, ward er durch ſeine Reiſen zu Reiſebeſchreibungen geführt und nahm bald die Führerſchaft auf dem Sondergebiet der Reiſe- und Landesbeſchreibung aus der gealterten Hand des trefflichen Meiſters Ludwig Steub („Bayriſches Seebuch" 1865, „Öſterreichiſches Seebuch" 1867, „Brennerbuch" 1869, „Deutſches Alpenbuch" 1875—1888, „Deutſches Waldbuch"

1894). Auch er war, wie der Ethnolog Ratzel ihm bezeugte, immer Prophet und Lehrer, ja ein gut Stück Myſtiker („Sinnbildliches aus der Alpenwelt“ 1890); er iſt lyriſcher geſtimmt als Steub, mit dem er die unverlöſchliche Friſche der Naturfreude teilt. Sein Hauptvorzug bleibt aber doch die klare, reinliche Wiedergabe des ſcharf Geſehenen, das er ſofort im Tagebuche feſtzuhalten pflegte. Auch ſein Stil zeugt davon. Gegen überflüſſige Beiwörter führte er einen ernſten Krieg: „er behauptete, ſie erſtickten die kräftigen, argloſen Hauptwörter in ihren Maſſenumarmungen und trügen die Hauptſchuld an dem Herunterkommen der deutſchen Sprache.“ So vertritt er gegen Humboldts blumen- und adjektivreichen Stil, dem noch Gregorovius den ſeinen nachbildete, die Reaktion, wie denn gleichzeitig auch in der Landſchaftsmalerei der Proteſt gegen die mit „intereſſanten“ Beigaben geſchmückte „hiſtoriſche Landſchaft“ aufkam. Sicherlich muß das nackte, kräftige Hauptwort wieder mehr zu Ehren kommen; aber das Beiwort iſt doch unſchuldig an dem Mißbrauch, den bequeme Reiſeſchilderer mit ihrem „großartig“, „entzückend“, „unvergleichlich“ getrieben haben!

Endlich haben wir noch eine Anzahl von Lyrikern, die bei vielfacher, zum Teil auch über die Grenzen der Lyrik hinausgreifender Produktion ſich doch ein Sondergebiet zu emſiger Pflege ausgewählt haben. Martin Greif (geb. 1839) hat das „Naturbild“ ſo eifrig in Beſchlag genommen, daß thörichte Verehrer der Welt verkündeten, er habe es überhaupt erfunden! Anſpruchsloſer hat der katholiſche Pfarrer Franz Alfred Muth (geb. 1839 in Hadamar), ein beſonders auch in Balladen faſt wie Greif produktiver und — unglücklicher Poet, den lyriſch-epiſchen Schwank zum Sondergebiet gemacht und mit hübſchem Erfolg gepflegt.

Wir hatten ſchon einmal eine ſolche Zeit eifriger Specialiſten; aber damals war es mehr Schwäche der Anlage, was den Einzelnen in einem engen Feld hielt. Jetzt iſt es mehr Abſicht. Die Autoren wiſſen: hiermit haben wir Glück — wobei nicht immer an das äußerliche Glück beim Publikum gedacht werden muß. Sie wollen es zu etwas bringen; ſie wollen nicht, ihren Eingebungen wahllos gehorchend, ihre Kräfte zerſplittern. Verſuchen ſie es ſpäter doch, über ihr Eigengebiet hinauszukommen, ſo zeigt ſich zumeiſt, daß ihr früheres Gefühl recht hatte.

Aber neben dieſen praktiſch-energiſchen Figuren dauern die Grübler fort. Die neue Weltanſchauung, die Lehre von der Pflicht

des Kampfes, ist doch noch nicht ganz durchgedrungen. Noch immer giebt es Männer, denen das Geheimnis der seelischen Entwickelung wichtiger ist als alles Wirken nach außen; denen alle Produktion nur Mittel zur Erkenntnis ist. Auch sie wollen „den Widerstand der stumpfen Welt“ besiegen, aber nicht durch stürmisches Vordringen wie Dühring und Haeckel und Treitschke, nicht durch systematische Ausnutzung persönlicher Vorteile und Erlebnisse wie Hopfen und Vacano und Roberts. Sie sind nicht so groß wie jene, aber größer als diese. Sie sind noch in der Unbehaglichkeit der Zeitempfindung befangen, aber sie wird in ihrer Dichtung fruchtbar, wird zur individuellen Note. Die Propheten schaffen die neue Zeit; die Specialisten richten sich in dem Übergang ein, wie die Goldschmiede in Florenz auf der Via dei orefici ihre Buden auf der Brücke haben; diese nachdenklichen Lyriker aber verhelfen der absterbenden Epoche zu einem Nachgesang. Der Übergang von einer litterarisch-exklusiven zu einer naturalistisch-volkstümlichen Zeit erweckt der alten Zeit noch einige schöne Abschiedstöne. Vor den großen Werbern flüchten sie sich noch einmal in die Stille des engsten Umkreises, aber von hier blicken sie nachdenklich in die Welt und grübeln ihren Gesetzen nach. Etwas Philosophisches haftet ihnen allen an, und etwas Melancholisches. Und eine stille Sehnsucht erfüllt sie, die doch vielleicht, ihnen unbewußt, ebendahin weist, wohin das laute Rufen der großen Werber geht.

Ferdinand von Saar (geb. 1833) aus Wien ist, wie Roberts, (1859) aus dem Offizierstand in die Litteratur übergetreten. Es ist für den Charakter der Zeit, für ihr „machtvolles Rüsten“, vielleicht nicht ohne Bedeutung, wie stark frühere Militärs hervortreten: der Modephilosoph Eduard v. Hartmann, der Lyriker Greif, selbst in den Reihen der Konfliktsredner der General Stavenhagen und der Major Beitzke gehören hierher; Treitschke ist nur durch sein Leiden verhindert worden, die Laufbahn seines Vaters zu ergreifen. Auch Saars intimster Freund, Stephan Milow (eigentlich Stephan v. Millenkovics, geb. 1836 zu Orsova), der Verfasser von stimmungsvollen Elegien und leicht in die Affektation überschlagenden Novellen („Frauenliebe“ 1893), hat den Degen mit der Feder vertauscht. Aber bei Saar trifft man weder Roberts' realistische Schilderung des „Elends der Kommißheiraten“ noch anderer Autoren Freude am militärischen Glanz; und eine erschütternde Katastrophe wie die Brandstiftung in der

„Schönen Helena“ würde ſeiner leiſen, gehaltenen Art gewiß nicht gelingen. Wenn jene auch beim Schreiben noch etwas von der Haltung des aktiven Offiziers haben, ſo iſt Saar der typiſche penſionierte Offizier. Er war ſchon ſieben Jahre im Ruheſtand, als er (1866) ſeine erſte und nach dem Urteil der meiſten Kenner beſte Novelle, „Innocens“, ſchrieb und veröffentlichte; mit langen Pauſen erſchienen dann ſeine weiteren Schriften, Dramen („Kaiſer Heinrich IV.“ 1865), Novellen („Marianne“ 1873, „Novellen aus Öſterreich“ 1876, „Schickſale“ 1888, „Drei neue Novellen“ 1883, „Frauenbilder“ 1892, „Herbſtreigen“ 1897), Gedichte (1882), Wiener Elegien (1893), ſchließlich ein komiſches Epos („Die Pincelliade“ 1897). Kein ſchärferer Gegenſatz zu der unermüdlichen Friſche, mit der Jenſen, zu der rückſichtsloſen Haſt, mit der Hopfen ſeine Erzählungen aus dem Ärmel ſchüttelt, iſt denkbar, als Saars langſames, ruhiges Ausarbeiten. Er iſt ein Dichter des Herbſtes, den er in einem ſchönen Gedicht beſingt:

Der du die Wälder färbſt,
Sonniger, milder Herbſt,
Schöner als Roſenblühn
Dünkt mir dein ſanftes Glühn.

Nimmermehr Sturm und Drang,
Nimmermehr Sehnſuchtsklang;
Leiſe nur atmeſt du
Tiefer Erfüllung Ruh.

„Herbſtreigen“ — die ganze Sammlung ſeiner Novellen könnte ſo heißen. Überall die milde Stimmung eines von der Welt freundlich enttäuſchten Mannes. Er gehörte „zu den Raſchdurchwallten“, die ſich raſch und leidenſchaftlich für ſchöne Frauen, für tote Gedanken, für gewaltige Ziele begeiſtern können. Was hat er erreicht? ſo wenig von dem, was er erhofft. Er hat das Verlangen aufgegeben; das höchſte Ziel iſt ihm nun „Erkenntnis des eigenen Selbſt“. Und nun, um ſich ſelber zu erkennen, ſieht er zu, wie die andern es treiben. Er ſitzt am langſam verlöſchenden Kamin in einem alten mähriſchen Schloß, blickt mit den nachdenklichen Augen in die Kohlen und ſtreicht ſich die wirren ergrauenden Haare von der hohen Stirn. Da iſt es ihm, als tauchten verwandte Geſtalten vor ihm auf, die er einſt gekannt, die ſein ſcharfes Gedächtnis nicht losließ — rühmt er ſich doch, keine Hand zu vergeſſen, die er einmal ſorgfältig betrachtet. Und ſo entſteht ihm,

indem er die Geſchichte ſich ſelbſt vorerzählt, die Novelle. Daher die typiſche Form ſeiner Novellen, wie Jakob Minor ſie analyſiert hat:

> Sie gehören faſt alle jener eigentümlichen Form der Ichnovelle an, in der der Dichter ſelbſt immer leibhaft gegenwärtig iſt, ohne mit dem Helden ſelbſt identiſch zu ſein. Meiſtens ſpielt er die Rolle des Vertrauten, der als Freund und Berater Gelegenheit zur Beobachtung und zur Anteilnahme gehabt hat . . . Der Dichter erzählt nur, was er erfahren hat; und wir erfahren von ihm nur, was er weiß und wiſſen kann. Über das, was er nicht in Erfahrung bringen konnte, läßt er uns im unklaren . . . Jede Saarſche Novelle ſpielt ſich in einer Reihe von Begegnungen ab, die ungefähr den Kapiteln entſprechen, und wo beim Zuſammenkommen und beim Weggehen immer die höflichſten Grußformeln beobachtet werden. Zwiſchen den einzelnen Begegnungen liegt immer ein Zeitraum von vielen Jahren und ein Wechſel des Schauplatzes . . . Mit jeder Begegnung aber iſt ein entſcheidendes Moment in dem Charakter des Helden oder in ſeinen Schickſalen gegeben; ſo viel Begegnungen, ſo viel Stationen auf ſeiner Lebenswanderung . . .

Natürlich; der Dichter fragt ja wirklich den Geſtalten, die da als einzige Gäſte ihm gegenüberſitzen, ihre Erlebniſſe ab. Und jede neue Situation, jede neue „Station auf der Lebenswanderung" verlangt für dies fein abtönende Dichtergemüt einen neuen Schauplatz: der frühere paßt nicht mehr. Eine ganz perſönliche Formgebung, eben deshalb von eigenem Zauber. Man kann von Saars Novellen ſagen, was ſein Innocens von dem Bild an der Wand ſeiner Stube rühmt: „Man kann ſich nicht ſatt ſchauen daran. Das kommt aber daher, weil man ſeine eigentliche Schönheit mit den Blicken gleichſam erſt aus der Tiefe an die Oberfläche ſaugen muß. Beim erſten Hinſehen erſcheint es faſt leer und läßt kalt. — Solchen, die kein geiſtiges Auge beſitzen, wird es niemals ein rechtes Wohlgefallen abgewinnen."

Seine Geſtalten ſind nie Bezwinger, ſtets Bezwungene. Aber ein „Gloria victis" klingt, leiſe doch vernehmlich, durch all ſeine Dichtungen. Wenn er auch „die erſte Arbeiternovelle" verfaßt hat, den „Steinklopfer" (1873) — zu eben der Zeit, hebt Minor hervor, als ſich Anzengruber aus den Steinklopfern ſeinen Lieblingsphiloſophen Hans holt —, einen Vorläufer der „Moderne" hätte man dieſen Romantiker nie nennen ſollen. Nicht auf Wirklichkeitsbilder von täuſchender Kraft legt Saar ſeine Bücher an; Stimmungsbilder, am liebſten mit leicht altmodiſcher Färbung, giebt er, und das Blinde Kuh-Spiel in „Marianne", wohl das lieblichſte Genre-

bild aus dem vormärzlichen Österreich, das wir besitzen, ist für ihn ungleich charakteristischer als jener fast zufällige Griff in modernes Arbeiterelend.

Romantiker ist er auch in der Lyrik, und jene „Wiener Elegien", die so liebevoll das alte Wien in das neue hineinzeichnen, bilden die Krone seiner Dichtung. Auch in den Gedichten verleugnet sich das mild-melancholische Temperament nicht, das die Telegraphendrähte im Windhauch zur „Äolsharfe dieser Welt" umdichtet und in der „Nänie" die Kunst als tot beklagt, so viel sich auch der Virtuosen regen. Sobald er sich aus der Sphäre der elegischen Lyrik entfernt, erkennt man in der mißglückten Reflexionsdichtung den feinen Künstler nicht wieder. Und ebenso mußte er im Drama scheitern. Daß die Bühnenwirksamkeit fehlt, gestehen selbst seine wärmsten Verehrer zu. Aber auch die Psychologie kann nicht genügen: zu sehr ist Saar an die ruhige, vornehme Stille des Gespräches mit seinen Schattengästen gewöhnt; an das helle, laute Tageslicht gezerrt, werden sie leicht konventionell. Da wird der welthistorische Gegensatz zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. durch das kleinliche Motiv der päpstlichen Eifersucht verdorben; in den socialen Tragödien „entspricht die bequeme Technik dem novellistischen Inhalt", und nur Einzelstudien tragisch herabgleitender Figuren retten den Dramen poetische Bedeutung.

Wie Wiener Einflüsse auf Saar, so haben altheimische schwäbische Einwirkungen auf Wilhelm Hertz (geb. 24. Sept. 1835) aus Stuttgart die Originalität der Natur und des Temperaments nicht zerstören können. Philosophische Dichtung ist in der Heimat Schillers nie ausgestorben, und der Ton von Uhlands Balladen ebensowenig. Daß bei Hertz Nachwirkungen des Heinischen Rhythmus („Mein Herz ist ein stiller Tempel") begegnen, versteht sich bei einem Lyriker seiner Jugendtage fast von selbst; ebenso, daß der junge Germanist, der noch Uhlands Schüler gewesen war, in München (seit 1858) von Geibel lernte („Sie sagen mir, ich soll dich meiden"). Viel merkwürdiger ist es, wie wenig die tiefen Studien dieses gelehrtesten Dichters unserer Zeit die Leichtflüssigkeit und Eleganz seiner Verse trübten. Der stille, nachdenkliche Mann mit dem glühenden Dichterherzen fand vielmehr, indem er sich in die Geheimnisse der Sagenforschung versenkte oder der Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung so belesen, so feinsinnig, so sicher gruppierend nachging wie Uhland, jederzeit Anregung zum

poetiſchen Geſtalten. Es war überall das Problem des Geſtaltenwechſels, das ihn anzog. In dieſer Zeit, da die Deſcendenzlehre eine faſt mythiſche Gewalt über die Kreiſe der Gebildeten zu gewinnen begann, trat dies Problem ganz naturgemäß in den Vordergrund der Betrachtung: Freytags „Ahnen", Jordans „Sebalds" ſuchen den Wandel einer Seele gleichſam durch eine Ahnenreihe zu verfolgen, Wilbrandts „Meiſter von Palmyra" ſtellte die durch wechſelnde Geſtalten ziehende Seele von Apelles' Liebling der in den einen Körper gebannten des Apelles ſelbſt gegenüber. Aber viel früher ſchon hatte Hertz aus einem poetiſchen Platonismus heraus in dem ſchönen Gedicht „Traum und Wirklichkeit" ſich von hoher Wunderahnung in unbekannte Zeit zurücklocken laſſen, da er und die Geliebte in einem früheren Leben glücklich waren. Auch ſonſt iſt Hertz ein „Grieche", wie Goethe, wie Mörike. Leidenſchaftlich verherrlicht er Hypatia, die antike Philoſophin, die als Blutzeugin vor chriſtlichem Fanatismus fiel; mit einer Unbefangenheit, die an Goethes „Römiſche Elegien" gemahnt, ſchildert er („Liebe im Wetter") das von dem Sturm draußen geſteigerte Glück wonnigen Beiſammenſeins; und wie nur irgend die Religionsfeinde Dühring und Haeckel iſt er der „blühenden Erdenherrlichkeit" ergeben:

Auf deinen Wegen lernte ich
Zu haſſen und zu lieben;
In Glück und Unglück irret mich
Kein Droben und kein Drüben.

Echte Poeſie iſt hier auch die Lehrdichtung, weil ſie „von Empfindung geſättigt" iſt wie bei den antiken Dichterphiloſophen oder bei Lucrez oder in Goethes „Metamorphoſe der Pflanzen".

Und aus dieſer Empfindung heraus ward Hertz der große Überſetzer. Eigentlich ſollte man ihn gar nicht den Überſetzer nennen, ſondern Fortdichter. Wie er etwa die Sage von dem Giftmädchen, deſſen Berührung tötet, aus dem Orient durch die „Mandragola" Machiavellis zu lebender Volksſage verfolgt, ſo läßt er auch Wolframs „Parcival" (1898), Gottfried von Straßburgs „Triſtan" (1877), „Hugdietrichs Brautfahrt" (1863, vielleicht die vollkommenſte ſeiner Leiſtungen) gleichſam fortleben bis auf unſere Zeit. Er moderniſiert ſie nicht etwa, ſondern er giebt ſie in der Form, die ſie heut hätten, wenn ihnen ein ununterbrochenes Weiterleben vergönnt geweſen wäre. Nicht auf einmal hat er dieſe Höhe des Erneuens erſtiegen; ſeine älteren Über-

ſetzungen („Das Rolandslied", 1861) hatten noch manches von der unfreien Technik Karl Simrocks. Wenn aber zwanzig Jahre ſpäter Hertz in ſeinem wundervollen „Spielmannsbuch" (1886) altfranzöſiſche Reimerzählungen ſo ſchlicht und wahr, ſo ergreifend und doch nicht ohne einen leiſen Oberton von Ironie, der ſich wie eine ſchimmernde Patina auf das alte Erz dieſer prächtigen Medaillen legt, ſo formvollendet und ſo ſicher nachfühlend wiedergiebt, dann bleibt alles Überſetzen im vulgären Sinne des Wortes weit hinter ihm. Der alte Fahrende des Mittelalters lebt in ihm wirklich wieder auf und erzählt von dem Ritter mit dem Fäßlein und von dem Tänzer unſerer lieben Frau, was ſeine Vorfahren ihm überliefert haben; kein fremder Ton ſtört die Reinheit der Erneuerung.

Dem Offizier und dem Profeſſor geſellt ſich ein Landmann, Chriſtian Wagner (geb. 1835), der Bauer und Dichter zu Warmbrunn in Schwaben, über den uns neuerdings Weltrich ein liebevoll anteilnehmendes, nur gar zu breites Buch gegeben hat. Auch er iſt ein Reflexionslyriker, auch er voll elegiſcher Stimmung, auch er, wie ſein Landsmann Hertz, ein Feind der offiziellen Kirche. Mit dem Glauben an die Seelenwanderung, mit dem Hertz und Wilbrandt doch nur (wie einſt Leſſing) ſpielen, macht er Ernſt, und die Kraft, mit der er die Idee von der Wanderung der Monaden durch tauſend Geſtaltungen erfaßt, hilft ihm zu ergreifend poetiſchem Ausdruck:

Kannſt du wiſſen, ob von deinem Hauche
Nicht Atome ſind am Roſenſtrauche?
Ob die Wonnen, die dahin gezogen,
Nicht als Röslein wieder angeflogen?
Ob dein einſtig Kindesatemholen
Dich nicht grüßt im Duft der Nachtviolen?

Es iſt etwas vom Geiſt des ſchwäbiſchen Myſtizismus in der Gläubigkeit dieſes Neuerers; und die phantaſtiſche Ausmalung der goldenen Zukunft verleugnet dieſen Erdgeruch ſo wenig wie gewiſſe Geſchmackloſigkeiten des Ausdrucks. Mechaniſche Reimereien neben einem ergreifend einfachen Bekenntnislied:

Tauſendmale werd' ich ſchlafen gehen,
Wanderer ich ſo müd und lebensſatt;
Tauſendmale werd' ich auferſtehen,
Ich Verklärter, in der ſeligen Stadt . . .

ein Nebeneinander, wie im pietiſtiſchen Kirchenlied. Sinnige Parabeln in körniger Proſa mit originellen Ausdrücken („nicht die Könige von Gottes Gnaden, ſondern die Könige von ſich ſelbſt“) und daneben ſchwülſtiges Selbſtlob in geſuchter Rede — das iſt der ſchwäbiſche „Eigenbrödler“, kein Naturdichter zwar, aber ſo ganz Autodidakt. Eine merkwürdige und ſympathiſche Erſcheinung — in der Zeit der Überkultur wirklich ein Dichter aus dem Volke, dem beim Ackern und Pflügen ſeine Dichtung aufſtieg, nicht, wie der allzuviel gefeierten Johanna Ambroſius, beim Leſen der „Gartenlaube“!

Auch Arthur Fitger (geb. 1840 in Delmenhorſt) iſt ein kampfesfroher Reflexionslyriker, der etwa in ſeinen „Winternächten“ den anthropomorphiſchen Charakter aller Religion betont („Theoſophie“) und in ſeinen ebenfalls ſtark lyriſch gefärbten, doch theatraliſcher Effekte nicht entbehrenden Dramen gegen die offizielle Kirche („Die Hexe“ 1876) und das Fürſtentum („Von Gottes Gnaden“ 1883) polemiſiert, freilich auch harmlos in leichten Tönen zu ſingen weiß („Fahrendes Volk“ 1875). Phantaſiereicher ſucht Max Haushofer (geb. 1840 in München) in lyriſch bewegten Lehrdichtungen („Die Verbannten“ 1890) den Dauer im Wechſel und die ewige Sehnſucht aller Kreatur („Der ewige Jude“ 1886) zu tönendem Ausdruck zu bringen.

Ein Mann des patriotiſchen Kampfes, ein Idealiſt, ein Verskünſtler iſt auch der treffliche, zu früh geſtorbene Karl Stieler (1842—1885). Aus einer Malerfamilie — ſein Vater hatte noch Goethe und Beethoven porträtieren dürfen — iſt er in München (15. Dezember 1842) geboren. Ein echter Altbayer, Franz v. Kobell, ward der Lehrer ſeiner Dialektpoeſie („Bergbleameln“ 1865). Stieler macht den Krieg von 1866 mit, reiſt nach Paris und dem Norden; als der große Krieg ausbricht, findet er einen gereiften Mann, einen glühenden Patrioten, der von da an auch politiſch für das neue Reich gewirkt hat. Wie Richard Voß begleitet er „Liebesgaben“ in das Feindesland und berichtet in elegant geſchriebenen Stimmungsbildern („Durch Krieg zum Frieden“, erſchienen 1886) von ſeinen Eindrücken. Nach dem Kriege begründete er durch eine glückliche Ehe jenes ſchöne Familienleben, als deſſen herrlichſtes Denkmal das innig-reine „Winteridyll“ (1885) fortdauert, ſein vollendetſtes Werk. Am bayriſchen Reichsarchiv angeſtellt, ſtudierte er eifrig die Geſchichte ſeines geliebten Hochlandes

daheim und trat auch in lebhafter Agitation für den Schutz des prächtigen Waldes gegen die barbarischen Waldmörder ein. Gern schilderte er in anschaulichen Beschreibungen malerische Landschaften. So reifte er sehend, lernend, Anteil nehmend. Seine neuen Dialektdichtungen („Weil's mi freut" 1876, „Habt's a Schneid!" 1877, „Um Sunnawend'" 1878) sind nach Franz Munckers Urteil dichterisch den älteren weit überlegen, edler im Inhalt, fester in der Form, realistisch in der Erfassung, idealistisch in der Gesinnung. Es folgten dann auch hochdeutsche Gedichte („Hochlandslieder" 1879, 1881, „Wanderzeit" 1882), aber in den späteren Dialektdichtungen mit ihrem kräftigen Humor und in dem „Winteridyll" liegt seine Bedeutung; und wenigen ist es wie dem liebenswürdigen „Stieler-Karl" mit dem langen blonden Bart und dem prächtigen Künstlerprofil gelungen, ein so ganz reines und in sich vollkommenes Werk zu hinterlassen, wie jenes „Winteridyll".

Ein starkes Heimatsgefühl klingt auch aus den formvollendeten Dichtungen der Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almásy (1845—1890). Die sonst gern ihre altösterreichische Erzählerlust in zeitliche und räumliche Ferne führte, hat doch auch mit ihrem „Mahnruf an die Deutschen in Österreich" (1886) feurig in den großen Kampf des Tages eingegriffen.

Vor allem aber sind es drei Schopenhauerianer, die kurz vor Schluß dieses Jahrzehnts noch mit ihrer elegischen Lyrik hervortreten und die Zeit der Welt- und Selbstunzufriedenheit klangvoll zu Grabe läuten. Kämpfer sind sie nicht, oder doch nur mit dem Widersacher in der eignen Brust im Kampf begriffen; klagend und müde wenden sie sich von der Welt ab unter dem vollen Druck des Pessimismus. Und dann — bezeichnend genug — nach 1870 fanden alle drei andere Töne.

Eduard Grisebach (geb. 1845 in Göttingen), der Sprößling einer alten Familie von Gelehrten, Beamten, Künstlern, vereinigt in sich alle drei Berufe. Ein Bibliophile von großem Ruf, liebt er es, wie Wilhelm Hertz, ein Novellenthema auf seiner Wanderung durch die Weltlitteratur zu verfolgen; oder der eifrige Verehrer Schopenhauers, des „Buddha unserer Zeit", studiert die Randbemerkungen, die der Philosoph in seiner erregten Leidenschaftlichkeit an den Rand seiner Bücher setzte. Seine litterarische Vorliebe wendet sich am liebsten den — wirklich oder angeblich — verkannten Größen zu: Bürger (dem Liebling Dührings), Lichtenberg,

Heinrich v. Kleist, Waiblinger — Naturen alle voll kräftiger Sinnlichkeit und groß in ihrem Streben. Eine solche Natur ist auch der Dichter selbst. Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos noch kaum bei uns vernommen war, spricht aus den flüssigen Rhythmen des „Neuen Tanhäuser" (1869), dem der oft „bedenkliche" Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu fast zwanzig Auflagen verhalf. Der Kampf zwischen der Sehnsucht nach dem Ideal und der leidenschaftlichen Begierde nach der „Wollust der Kreaturen" war von der Tanhäusersage des deutschen Mittelalters in tiefsinniger Weise symbolisiert worden; Heinrich Heine und Richard Wagner hatten den Stoff schon modernisiert. Nun griff ihn dieser Pessimist auf, der als deutscher Konsul durch die Welt gezogen war, überall, wie sein Amtsgenosse Rudolf Lindau, aufmerksam achtend auf die unter aller Buntheit der Kostüme so wesentlich gleichartige Menschennatur; der einen Trost für das vergängliche Scheinglück dieser Welt nur fand, indem er zu Schopenhauer pilgerte als zu seinem Papst und in der Lehre von der Nichtigkeit des Daseins Buße that. Und da schlug sein Wanderstab blütenreich aus in den bestrickenden, bald so süßen und bald so bitteren Versen seines Neuen Tanhäuser. — Dann aber verging ein halbes Jahrzehnt. Er hatte inzwischen die Litteratur von vor hundert Jahren eifrig studiert und an Lichtenbergs Tiefe, an Blumauers Sinnlichkeit, an Brentanos Leidenschaftlichkeit, an Heines Symbolik (etwa in „Bimini") den Anklang verwandter Saiten der eigenen Seele erklingen lassen. Und dann entstand nach dem großen Kriege und unter dem Eindruck des nun erwachten „Kulturkampfes": „Tanhäuser in Rom" (1875). Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so ward nun der Held in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt. Die Unmöglichkeit, große Eindrücke in gleicher Gewalt festzuhalten, die Ida Hahn-Hahn für unsere Litteratur gleichsam entdeckte und die heute den Grundton aller erotischen Epik bildet, ist das Leitmotiv auch dieser süß-leidenschaftlichen Dichtung:

Und Tage auf Tage und Wochen verfließen —
Er lag noch immer zu ihren Füßen,
Er hoffte noch immer, es kehre zurück
Der erste Tag, das erste Glück.

Bei Venus, bei der Madonna, bei Pallas-Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch

ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun thätig zu sein für Kaiser und Reich. — Die Heilung kommt plötzlich und gewaltsam; aber gerade weil sie ein wenig äußerlich aufgezwungen ist, wirkt sie um so mehr symptomatisch für die nun vollendete Abkehr von der egoistischen exklusiv-raffinierten Poesie zu der neuen, neuen Idealen dienenden Dichtung.

Ada Christen (eigentlich Christiane Breden; geb. 1844 in Wien) ist in unserem Jahrhundert die erste Dichterin, die die wirklichen Leidenserfahrungen ihres wechselvollen Lebens mit rücksichtsloser Offenheit im Lied verkündete. Dieser Ton der erlebten Wirklichkeit gab ihren „Liedern einer Verlorenen" (1868) die Kraft, in den Materialismus der Zeit wie ein weithin vernehmlicher Notschrei zu gellen. Der Realismus des proletarischen Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit ersticktem Weinen ein und beschämte die Salonpoesie:

All euer girrendes Herzeleid
Thut lange nicht so weh,
Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
Die bloßen Füße im Schnee.
All eure romantische Seelennot
Schafft nicht so harte Pein,
Wie ohne Dach und ohne Brot
Sich betten auf einen Stein.

Die furchtbarste Enttäuschung läßt die Tochter der gutbürgerlichen, verarmten, verelendeten Familie Töne finden, denen alle Reminiscenzen an Heine nichts von ihrer Originalität rauben können. — Und dann schreibt sie Novellen fast im Stil Vacanos, mit grellem Nebeneinander von Prunk und Jammer, „wenn z. B. in der Skizze ‚Der Vagabund' ein verkommener Bettler vor dem Schloßfenster seiner überaus reich und vornehm gewordenen Tochter stirbt". Und zuletzt kommt sie („Unsere Nachbarn" 1884) zu Erzählungen aus dem Wiener Leben, fast in dem mild-elegischen Ton Saars, doch stärker romantisch gefärbt; aber die glühende Gewalt jener schneidenden Verzweiflung an der Welt ist besiegt oder doch verklungen.

Der dritte Schwanengesang des müden Pessimismus, fast im gleichen Jahre mit dem „Neuen Tanhäuser" und den „Liedern einer Verlorenen" ans Licht getreten, ist die vergessene und kaum je recht beachtete Anfängergabe eines Dichters von großer Entwickelungsfähigkeit. Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Nenno-

witz in Mähren), der Sohn eines zum Proteſtantismus übergetretenen katholiſchen Geiſtlichen, der dann in der Schweiz ſeine Heimat fand, hatte zwar ſchon vor dem „Buddha“ (1869) Dramen in klaſſiſchem Stil geſchrieben; aber erſt jenes philoſophiſche Epos offenbarte ſeine Eigenart. Widmann iſt ein begeiſterter Schwärmer für all die Schönheit dieſer Welt. Das macht ſeine Reiſeplaudereien („Rektor Müslins italieniſche Reiſe“ 1881, „Jenſeits des Gotthard“ 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten“ 1896) ſo liebenswürdig; das giebt aber auch ſchon ſeinen Schilderungen der nie erblickten indiſchen Landſchaft Glut und Farbe. Allein zu dem äſthetiſchen Optimismus, der in der ſichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, ſteht ſein ethiſcher Peſſimismus in ſchneidendem Widerſpruch. Gewiß hat er ſelbſt lange gerungen und den Gott in der Natur geſucht:

Und Gott kam nicht! kam nicht im Abendglühen,
Das niederſtrahlte von der Berge Kranz,
Kam mit den Blumen nicht, die nachts nur blühen,
Wenn auf den Gräſern zittert Mondesglanz.

Da hat er dann, gepreßten Herzens, in den Lobgeſang der heiligen Sterne den Schrei aus dunkeler Erdenferne hineingellen hören, und wild warf er die Frage hin:

Darf eine Welt mit ſolchem Glanz ſich ſchmücken,
Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?

Ein Vierteljahrhundert ſpäter kehrt er in der geiſtreichen „Maikäferkomödie“ (1897) zu demſelben Ausruf zurück, zu Shakeſpeares Klage: Wir ſind den Göttern, was den Menſchen Fliegen — ſie töten uns zum Scherz. Immer wieder tapferes Ringen der armen kleinen Weſen — immer wieder der grauſige Tritt des Schickſals, des Ungeheuers mit dem plumpen nagelbeſetzten Rieſenſchuh, der alle Hoffnung zu nichte macht. Und wieder ertönt die alte Klage von der grauſamen Schönheit des harten Lebens.

Aber dennoch — welcher Umſchwung! Die Abſage an den grauſamen Gott blieb unverändert wie die Gewandtheit der Verſe; die Moral aber kehrte ſich um. Damals hieß es: wie Buddha wende dich ab von der großen Betrügerin, der Natur; denke nur daran, die Schmerzen zu heilen — nur im Mitleid iſt Glück. Jetzt aber iſt ein regſameres Ideal an die Stelle des Schopenhauerſchen getreten; das Leben, das Ringen an ſich iſt Glück trotz allem:

Wer einmal dem gewaltigen Zuge folgte,
Je in den Wirbeltanz gerissen ward,
Der kann sich denken nicht, noch möcht' er wünschen,
Er wäre nicht dabei gewesen! Nein!
Wer Leben je erfuhr, muß dennoch danken,
Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts
Aus dumpfem Schlafe weckt —

Da haben wir die Wandlung! Mag Widmann immer Nietzsche bekämpfen („Jenseits von Gut und Böse" 1893) — er ist doch von Eduard v. Hartmanns müder Verneinung des Lebens zu Nietzsches trotziger Bejahung fortgeschritten; überwunden ist der asketische Pessimismus, und eine neue kampffreudige Lebenslust ist erwacht.

In diesen drei originellen Dichtercharakteren sehen wir so den Umschwung von der Müdigkeit des enttäuschten und enttäuschenden Materialismus zu neuer Bewertung und Bejahung des Lebens deutlich, zum Greifen vor uns. Und wir erhalten dasselbe Bild, wenn wir mit den Humoristen, die wir dies Kapitel eröffnen ließen, den großen Humoristen vergleichen, der es abschließt, die größte Erscheinung dieses Jahrzehnts auf dem Gebiet der deutschen Litteratur: Ludwig Anzengruber.

Ludwig Anzengruber (1839—1889) schien von der Natur, wenn man so sagen darf, für den wichtigen Platz, den sie ihm bestimmte, mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Alle Elemente hatte die große Künstlerin zusammengefügt, deren es bedurfte, um endlich wieder einen Schriftsteller im großen Stil, einen Vollender so vielfältig sich zeigender Tendenzen, einen Dichter von nationaler Bedeutung hervorzubringen. Anzengruber war Großstädter, wie denn in diesen Jahren gerade die Hauptstädte Wien, München, Stuttgart besonders gesegnet sind mit hervorragenden Namen; „ich bin Großstädter mit Leib und Seele", schrieb er selbst einmal, „die ländliche Ruhe ist nichts für mich". Aber er lebte doch in der Großstadt, die unter allen modernen Metropolen die engste Fühlung mit dem umgebenden Land hat, und er wurde durch die Schicksale seiner Jugend zu den Landleuten in die intimsten Berührungen gebracht. Ein eigentlicher „Bauerndichter", wie sein vortrefflicher Freund Rosegger, ist er nicht; er mußte sich bei diesem gelegentlich nach Einzelheiten in bäuerischer Tracht und Sprechweise erkundigen; aber eben deshalb gelang ihm ein tieferes Erfassen großer Probleme. Er war, wie Anton Bettelheim in seiner

ausgezeichneten Biographie hervorhebt, väterlicherſeits ein Nachkomme oberöſterreichiſcher Bauern, mütterlicherſeits von Wiener Bürgern, deren Ahnen überdies aus „dem Reich“, wahrſcheinlich aus Schwaben, eingewandert waren. Sein Vater, ein kleiner Beamter, war wie Schillers Vater ein dichtender Dilettant, der ſich immerhin in einem eigentümlich-hiſtoriſchen Drama („Berthold Schwarz“) zu eigenartigen Konzeptionen erhob. Er war ein Verehrer und Nachahmer Schillers, und ſein Sohn, der ihn neben wenigen größeren Dramatikern als ſeinen Lehrer anſah, hat (wie Gottfried Keller) ſtets an der Verehrung des volkstümlichſten Dramendichters der Neuzeit feſtgehalten. Die Mutter, die Anzengruber mehr als irgend einen anderen Menſchen geliebt, und der er in der Großmutter im „Vierten Gebot“ ein Denkmal geſetzt hat, war eine tüchtige arbeitſame Frau voll Mutterwitz. So erhielt Anzengruber von der Wiege an die Richtung auf ernſte Volkserziehung — und auf Humor; auf das Drama — und auf realiſtiſche Beobachtung des Lebens.

Er wurde (29. Nov. 1839) in kleinen Verhältniſſen geboren, und doch ward ihm eine hellere Jugend gegönnt, als Friedrich Hebbel oder Otto Ludwig ſie erlebten; im Spiel konnte ſich der zukünftige Dramaturg „ausleben“, Märchen zu Schauſpielen umarbeiten und mit der Köchin als Heroine aufführen. Dann kam freilich nach dem frühen Tode des Vaters die Not. Aber ſchon war in dem Knaben die Gedankenthätigkeit ſo weit herangereift, daß ihr Spiel ihn über die ſchlimmſte Bedrängnis hinwegzauberte. Die Revolution machte auf den Achtjährigen ſchon Eindruck; er wunderte ſich, daß die Großen ſo an der Welt herumbaſtelten: „Iſt denn die nicht fix und fertig?“ Und wieder hinderte doch dieſe frühreiſe Nachdenklichkeit und ein eifriges Leſen ſelbſt in ſo gefährlichen Autoren wie Lucian (in Wielands Überſetzung) nicht „ein Leben voll Sonnenſchein, voll ſtillen Wachstums von innen und außen“. Als er dann aus der Schule in ein Geſchäft mußte, war es wenigſtens ein Buchladen mit einem bequemen „philoſophiſchen Lebemann“ als Inhaber. Die ſchauſpieleriſchen und dramaturgiſchen Neigungen der Kindheit führen ihn in das Theater der Leopoldſtadt, wo Neſtroy einen unverlöſchlichen Eindruck auf ihn macht. Er wird (1859) ſelbſt Schauſpieler und zieht, von ſeiner Mutter begleitet und in häuslicher Behaglichkeit erhalten, mit kleinen Wandertruppen umher. Dabei dichtet er ſelbſt eifrig, am liebſten grübleriſch-didaktiſche

Betrachtungen, in denen zum Teil noch Schillers Einfluß zu spüren ist; einen satirischen „Mephisto“ (1861—1862) mit stark politischer Färbung; Dramen, noch unter dem Pseudonym „L. Gruber“. Die Thätigkeit an dem politischen Witzblatt „Kikeriki“ gab er auf, als er (1869) nach längerer Engagementslosigkeit ein Amt erhielt: er ward Kanzlist bei der Wiener Polizei und hatte nun beim Ausstellen von Leumundszeugnissen reichlich Gelegenheit, interessante Gaunerphysiognomien zu studieren; sie war für den späteren „Kalendermann“ nicht verloren. Aber die Volksstücke, die er ohne Unterbrechung weiter geschrieben hatte, führten plötzlich den kleinen Subalternbeamten mit dem langen roten Bart, mit dem Kneifer auf der kühnen Adlernase und dem bis ans Kinn zugeknöpften Rock in das helle Licht der Berühmtheit. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ ward (5. November 1870) auf dem Theater an der Wien aufgeführt; der berühmten Schauspielerin Geistinger fiel das Verdienst zu, den großen Dichter zuerst mit würdigem schauspielerischen Ernst wiederzugeben. Der Erfolg war völlig unerwartet. Wohl hatte die Tendenz ihren guten Anteil daran: lag in ganz Deutschland bereits die Kulturkampfstimmung in der Luft, so hatte in Österreich der Streit um das Konkordat, das den Staat von der Kirche abhängig machte, alle liberalen Geister zu erneutem Kampf gegen geistlichen Zwang aufgerufen. Dennoch wird man gewiß nicht behaupten dürfen, daß nur der polemische Gehalt den Erfolg des Stückes bestimmt hätte. Wenn man es vielfach einem jüngeren, aber bereits bekannten Dichter zuschrieb, nämlich Rosegger, so lag hierin eine berechtigte Anerkennung der volkstümlichen Kunst, der sicheren Anschauung und Zeichnung, des sympathischen Mitlebens mit ihren Figuren, das die beiden Landsleute teilten; sie wurden von ihrer ersten Begegnung an Freunde. Man fühlte es bald auch in weiteren Kreisen, daß eine neue Kraft und Kunst heraufgezogen sei. So deutlich wie der Jubel vor allem in der längst auf neue litterarische Thaten begierigen Jugend Deutschlands, verriet der Widerstand bei den Kritikern der alten Schule diese Empfindung, die fast mehr noch instinktiv als durch das Drama selbst schon genügend begründet war. Der Dichter aber wußte wohl, daß er bald ein größeres Volksstück als den „Pfarrer von Kirchfeld“ schreiben würde; schon im nächsten Jahre (1871) war der großartige „Meineidbauer“ fertig.

Freilich folgte dann eine Reihe von Mißerfolgen: komische Meister-

werke wie „Der Gewiſſenswurm“ (1874) und „Der Doppelſelbſtmord“ (1876) wurden nicht weniger als die mißlungene „Tochter des Wucherers“ (1873) abgelehnt: die Kritiker lobten, aber das Publikum blieb fern. Sein erſter großer Roman, „Der Schandfleck“ (1876), entzückte Berthold Auerbach; ein feinſinniger Gelehrter und Litteraturfreund im fernſten Norden, der Philoſoph Wilhelm Bolin in Helſingfors, ward, durch Anzengrubers Werke erobert, ſein hingebendſter opferwilligſter Freund; der Schillerpreis ward ihm (1878), freilich gemeinſchaftlich nicht nur mit Wilbrandt, ſondern auch mit Niſſel, zuerkannt — aber erſt mit dem „Sternſteinhof“ (1883—1884) trat in ſeinen äußern Verhältniſſen „langſam, aber ſtetig ein Umſchwung zum Beſſern“ ein. Das Wiener Stadttheater begann ſeine Stücke mit Ausdauer und Erfolg zu geben; der Dichter fand als Redakteur des Witzblattes „Figaro“ ein geſichertes Einkommen. Er hatte geheiratet, freilich ohne dauerndes Glück, und ſich ein eigenes Haus erworben; wie Hamerling und Roſegger hatte auch er damit einen alten Lieblingswunſch erfüllt geſehen. Krankheit, Aufregung, mancherlei Verdruß zog über den tapfern Mann einher, der im Wirtshaus faſt ſo zugeknöpft und ſchweigſam wie Gottfried Keller ſaß, und dem die Feder ſo leicht lief wie die Zunge ſchwer. Faſt plötzlich kam das Ende, ſchwer und ſchmerzlich; eh' er noch ſeinen letzten Willen niederſchreiben konnte, verſchied er (10. Dezember 1889). Der Reichsrat ſetzte die Sitzung aus, damit ſich die Mitglieder zahlreich an der Beerdigung beteiligen könnten; in Norddeutſchland war in den Kreiſen der jungen Kritik und Litteratur die Trauer ſo groß wie in ſeinem Heimatland. In Berlin war er beſonders auch mit dem „Vierten Gebot“ (1878) ein Führer und Vorbild geworden. Als er ſtarb, war der lange Verkannte als der erſte Dramatiker des damaligen Deutſchland erkannt.

Im Drama ruht Anzengrubers epochemachende Bedeutung. Seine beiden Romane ſind Meiſterſtücke — aber eine neue Zeit bedeuten ſie nicht für die deutſche Litteratur. Anders ſeine Dramen, ſeine Volksſtücke. Mit ihnen hielt endlich der Realismus Einzug auf der Bühne; mit ihnen eroberte die geſunde kräftige Anſchauung der Wirklichkeit „die oft entweihte Scene“. Wo ſich zu oft hochtrabendes Phraſengeklirr und platter Naturalismus in die Herrſchaft geteilt hatten, da nahm endlich gleichberechtigt neben dem ernſten Drama hohen Stils das ernſte Drama von realiſtiſcher Haltung,

neben dem klassischen Lustspiel der Grillparzer und Kleist die Fortbildung der uralten volkstümlichen Komödie Platz.

Wir meinen nicht, daß es erst seit Anzengruber wieder ein „deutsches Drama" gebe, wie übertreibende Lobpreisung wohl behauptet hat. Deutsch ist sicherlich auch das Drama Lessings, Goethes, Schillers, Kleists, Grillparzers — deutsch nicht nur in der Art der Charakterschilderung, sondern auch in der eigenartigen Umgestaltung fremder klassischer Formen. Die Anpassung antiker und romanischer Vorbilder an die Bedürfnisse eines hochgebildeten deutschen Publikums entsprach dem Wesen unserer Nation, wie sie ihrem Bildungsgang entsprach. Nur das war ein Irrtum, daß man glaubte, mit diesem Drama von strenger Formgebung, von vornehmer Haltung, von gewissermaßen philosophischen Voraussetzungen alles zu besitzen, was die Bühne dem Volk bieten könnte. Was der „Tell", was sogar auch der „Faust" dem Volk selbst geworden sind, wird niemand unterschätzen wollen; aber daneben blieben allzu lange noch andere Ansprüche unbefriedigt. Oder vielmehr: sie wurden mit elenden Surrogaten befriedigt. Immer wieder erinnern wir an jene übertreibenden, im Kern aber doch nicht ganz unberechtigten Worte A. W. Schlegels über die zweierlei Litteratur in Deutschland. Goethe und Schiller mußten immer breiten Kreisen unverständlich, mindestens doch nicht ihrem ganzen Wert nach faßbar bleiben. Diese Kreise wollten eine Bühne, in der Figuren aus ihrer Mitte, aber doch zu typischer Geltung gesteigert, ihr eigenes Leben ihnen zeigten in der übersichtlichen Form einer zweckmäßig geordneten Handlung. Diesem Verlangen hatte die Antike mit der Komödie, das französische Theater mit seinen Sittenstücken genügt. Wir aber hatten statt Aristophanes — Kotzebue, und selbst statt Augier und Dumas nur Gutzkow.

Ein gesunder Ansatz zu einem in jenem eigentlicheren Sinne „volkstümlichen" Drama lag in den besseren Lokalstücken. Der geistreiche Hettner druckte schon mitten in der Zeit, da die Entfremdung zwischen Volk und Bühnenschriftstellern am größten war (1852), in seinem Büchlein über das moderne Drama Gottfried Kellers Zuschrift ab, in der der große Bewunderer Schillers Vorboten einer neuen Komödie erblickte — in den Berliner Possen. Es seien hier bereits, meinte er, eine Menge traditioneller Bühnengewohnheiten in den Motiven und Situationen und Charakteren, es fehle nur die Hand, welche sie reinige und durch geniale Verwen-

dung den großen Bühnen aufzwinge. Und dann fährt Keller fort: „Und was das Beste und Herrlichste ist — das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie ist kein Produkt litterarhistorischer Experimente wie etwa die gelehrte Aufwärmung des Aristophanes.“ „Vorzüglich zwei wichtige Momente sind in der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Possen hervorragend. Das eine ist die größere Willkür in der Ökonomie. Das andere ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets.“

Diese Worte Gottfried Kellers klingen wie eine Prophezeiung auf das Volksstück Anzengrubers. Das Wesentliche heben sie klar heraus: das Urwüchsige in der Technik, die Verbindung mit der Musik, die volkstümliche Grundlage. Dieser scharfe Blick ist um so mehr zu bewundern, als Keller und Hettner in der Berliner Lokalposse doch nur einen ziemlich entarteten Abkömmling des echten Volksstücks kennen lernten.

Aber freilich besaßen all die leichteren oder ernsteren Volksstücke der süd- und mitteldeutschen Bühnen und Hamburgs ein so spezifisch lokales Gepräge, daß sich ihnen eine weitere Wirksamkeit von selbst verbot. Das Wiener Lokalstück aber besaß durch die unvergleichliche Rassenmischung der buntesten aller Großstädte von vornherein eine größere Allgemeinheit: die Typen des altwiener Patriziers, des „Früchtls“ und Parvenus aus der Stadt waren von alters her mit bäurischen und zum Teil außerdeutschen Typen gemischt. Ferner aber hatte dem Wiener Lokalstück die Tradition etwas Opernhaftes, Romantisches mitgegeben. Wo sonst die alte volkstümliche, schon in der antiken Komödie unvermeidliche Verbindung mit der Musik zu der Einlage musikalisch dürftiger Couplets herabgesunken war, da besaßen Raimund und sogar Nestroy noch eine lebendige Empfindung von der idealisierenden Kraft musikalischer Beigaben. Auch das durfte Anzengruber erben. Die große Katastrophe im „Meineidbauer“ hat nicht bloß Gewitter, Sturm, Donner und Blitz, dunkle vorbeiziehende Gestalten im Hintergrund, sondern auch direkte Musikbegleitung: ein Furioso, als der Vater auf den Sohn schießt, ein Tremolo, als dieser von der Brücke stürzt, zum Schluß eine kurze Melodie in „düsterer Gebetform“. Auch hier, wie bei Richard Wagner, eine Tendenz auf das „Gesamtkunstwerk“: der „Freischütz“ mit der Wolfsschlucht hat so gut wie Geßlers Tod mit dem Gesang der Barmherzigen Brüder unter den Vorfahren des neuen Volksstückes gestanden.

Denn was hülfe all dies Anknüpfen an gute und weniger gute Tradition, wenn Anzengrubers Drama nicht trotz alledem etwas Neues wäre? Er hat sich mit der ganzen tapfer zugreifenden Energie des rechten Volksdichters alle Vorarbeiten zu nutze gemacht. Er kennt keine falsche Vornehmheit. Er braucht, wie Bettelheim hervorhebt, grobe Mittel für den Massengeschmack so sicher wie die feinsten psychologischen Abgründe der Menschennatur aufdeckende und erhellende Züge. Dazu hatte er auch keine theoretischen Betrachtungen nötig: diese Effekte gefielen ihm selbst; eine gewisse Brutalität der Wirkung verschmäht er so wenig wie zuweilen Schiller. Er vergriff sich viel eher, wenn er fein sein wollte. „Die meisten seiner Weltkinder und „Aristokraten", sagt derselbe durchaus wohlwollende Beobachter, „sprechen wie Vorstädter, die sich Gewalt anthun, um gespreizt und unsicher ‚hochdeutsch' zu reden: mitunter geradezu in dem überschraubten, modernen Ton des Lokalromans." Aber wo er die Sprache des Volkes redet, da vergreift er sich nie — da ist er ein Neuerer, der die alte Technik vollkommen beherrscht und ihr neuen Geist einflößt.

Als Dichter kann sich Anzengruber mit dem größten seiner Vorgänger, mit Raimund, nicht messen. Die wunderbare Gabe märchenhafter Erfindung, der Reiz des lyrischen Ausdrucks, der poetische Ausklang ist ihm versagt. Aber wenn er die Feen und die Zauberer und die Genien nicht kennt, so kennt er dafür um so genauer die Menschen. Die psychologische Vertiefung hat erst Anzengruber in das Volksstück gebracht. Ansätze wieder zeigte das alte Lokalstück in mancher feinen Einzelstudie des genialen Bruder Liederlich („Der Datterich") oder anderer, in uralter Tradition von der Farce des „Maître Pathelin" im Mittelalter her vorbereiteter Typen. Jede Figur mit voller Lebenswahrheit auszustatten, alle bequemen Hilfsmittel konventioneller Zeichnung herauszuwerfen, alle „öden Stellen" mit Wahrheit zu überdecken — das hat von allen Meistern des Volksstücks nur Ludwig Anzengruber verstanden.

Dazu das andere, das doch erst in zweiter Linie steht: die energische Hinwendung zu Zeitproblemen. Sie kann zu weit gehen: der „Pfarrer von Kirchfeld" hat mehr vom „Uriel Acosta", als wir heut noch vertragen; und selbst das meisterliche „Vierte Gebot" trägt die zeitgemäße Diskussion über das Recht der Eltern zu unverarbeitet auf die Bühne. Aber wo sie als lebendiger Pulsschlag das ganze Stück durchdringt, wie in der in jedem Sinne aristo-

phanischen Komödie von den „Kreuzelschreibern“ da sind wahrlich alle „gelehrten Aufwärmungen des Aristophanes“ bei Platen und Prutz unendlich übertroffen.

Im Lustspiel wurzelt durchaus Anzengrubers dramatische Begabung, oder vielmehr in der Komödie von uralt-volkstümlichem Gepräge. Auf der vollen, mitfühlenden Freude an der Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere beruht alle echte Komödie, beruhen Anzengrubers Meisterwerke: „Die Kreuzelschreiber“ (1872), „Der Gewissenswurm“ (1874), „Der Doppelselbstmord“ (1876), „Das Jungferngift“ (1878). In der glänzenden politisch-unpolitischen Komödie von den Kreuzelschreibern siegt die Menschenliebe und der gesunde Menschenverstand des Ärmsten und Verachtetsten im Dorfe, des Steinklopferhans, über den schwachherzigen Trotz der Männer und die herrschsüchtige Bigotterie der Frauen. In diesem stärksten unter Anzengrubers Volksstücken lebt etwas von der souveränen Ironie Fontanes; und damit wirkte er stärker als mit dem Pathos des antiklerikalen „Pfarrers von Kirchfeld“. Plötzlich, scheinbar wider den Willen des Dichters, bricht doch auch hier die Tendenz durch, wenn der Gelbhofbauer, von seinem hübschen Frauchen durch die geistliche Agitation getrennt, wütend ausruft: „Ich möchte doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mann und Weib einmischen!“ Auch fehlt die Tragik des politisch-religiösen Kampfes nicht: sie ist durch die erschütternde Episode des alten Brenninger fast zu stark vertreten. Aber ein gutmütiges Vertrauen auf die Kraft der natürlichen und eben deshalb auch berechtigten Bedürfnisse und Ansprüche des Menschen läßt den überlegenen Humor Herr werden über diese tragischen Ansätze. — Auch im „Gewissenswurm“ ist Anzengruber Anwalt des natürlichen Mutterwitzes gegen die Ansprüche eines unversöhnlichen Puritanismus. Ein reicher Bauer hat eine Jugendsünde auf dem Gewissen; erbschleicherisch benutzt sie sein Schwager, der Dusterer, um den gealterten Mann fortwährend zu ängstigen und unter sein Joch zu zwingen. Als der weichherzige Grillhofer sich aber endlich aufmacht, um sein armes Opfer aufzusuchen, trifft er statt des erwarteten blassen Weibes einen rechten Drachen von herrschsüchtiger Bäuerin, die ihn auf einmal aus der Angst in gesunde Aussöhnung mit dem Leben jagt. Es ist eine prachtvolle Scene; und würdig steht ihr die zur Seite, in der der bäurische Tartüff, den die Bauern durchprügeln

wollen, ihnen „a Dispens vom Konsistori“ vorzeigt: „Manna, ich därf' net g'haut wer'n!“

Aber der eigentliche Triumph gesund-natürlicher und eben deshalb auch volkstümlicher Auffassung ist der wundervolle „Doppelselbstmord“. Zwei Bauern leben in unbegründeter Feindschaft. Auf ihr Verhalten paßt so recht das ständige Urteil des einen, des Armen, über alle Dinge: „is a Dummheit“; aber diese Dummheit droht das Lebensglück ihrer Kinder zu vernichten. Die lieben sich treu und passen zu einander und verloben sich, wie die Braut mit der ganzen bedenklichen Sittsamkeit eines frommen Jüngferleins feierlich versichert: „alles anderne für spoter'm heilig'n Eh'stand überlassen“. Da nun aber weder der großartige reiche Sentner noch der verärgerte arme Hauderer ihr Bündnis wollen, so nehmen sie sich resolut ihr Recht und „gehn, sich selbst auf ewig zu verbinden“. Die Väter in ihrem schlechten Gewissen suchen angstvoll die vermeintlichen Selbstmörder — und wieder wird die pathetische Erwartung köstlich enttäuscht, indem sie das junge Paar auf der Alm treffen, wo beide jauchzend ihre heimliche Hochzeit gefeiert haben.

Nicht ganz auf der Höhe dieser drei Prachtstücke steht das „Jungferngift“, die bäuerliche Erneuerung eines alten, schon in dem italienischen Theater der Renaissancezeit behandelten Schwankmotivs: ein dummer Freier, dem sein Reichtum gute Aussichten schafft, wird abgeschreckt, indem man ihm einredet, seine Braut sei mit einem Fluch belastet, der den ersten, dem sie bräutlich naht, tötet. Aber der Übermut, den das bedenkliche Motiv fordert — es liegt wieder in der echten alten Komödientradition, daß Anzengrubers Lustspiele sich gern dicht an den Grenzen bedenklich erotischer Komik halten — ist hier allzu gewaltsam. Daß der Dichter es wagt, eine an Halbblindheit streifende Kurzsichtigkeit komisch zu behandeln, entspricht dem brutalen Humor der volkstümlichen Schwänke; aber neben diesem tollen Büchernarren mit dem grotesken Namen „Professor Foliantenwälzer“ stehen so fein und sicher gezeichnete Figuren voll realistischer Lebenswahrheit, daß der wie ein Ungeheuer über die Bühne gehetzte Narr gerade durch den stillosen Kontrast unerträglich wird. Dagegen ist freilich das dramaturgische Faktotum, der arme und schlaue Kerl, der alles ins Geleis bringen muß, was die hochmütigen Reichen anrichten, echtester Anzengruber, und mit seinem trockenen Witz öffnet er ein unerschöpfliches Füllhorn prächtigsten Humors.

All dieſe Luſtſpiele vereinigen mit rein ſchwankhaften Elementen ernſte Situationen und tiefſinnige Probleme. Das wuchs bei Anzengruber nicht aus theoretiſchem Behagen an der zweifelhaften Form der „Tragikomödie“ hervor, die als eigene Gattung immer bei Doktrinären mehr als bei ſchaffenden Dichtern beliebt war. Dieſe Stücke ſind denn auch durchaus nicht ſo zu titulieren, es ſind einfach Komödien, in denen der ernſte Untergrund jeder geſeſteten Heiterkeit zuweilen ſichtbar wird, wie in Leſſings „Minna von Barnhelm“ oder gar in Shakeſpeares hohen Luſtſpielen. Aber jene von uns ſchon angezogene tragiſche Epiſode der „Kreuzelſchreiber“ zeigt doch, wie aus der hellen Lebensfreudigkeit des Schilderers der Ernſt und die Trauer herauswachſen konnten. Gerade als ein Mittel, das ſpecifiſche Gewicht des Schwankes zu erhöhen, iſt die ernſte Epiſode unentbehrlich; nur muß ſie organiſch aus der Wiederſpiegelung des Lebens und der Natur des Dichters hervorgehen, nicht von außen hineingelegt ſein, wie etwa die unerträglichen ſentimentalen Scenen in Blumenthals und ſeinesgleichen Poſſen.

„Der Pfarrer von Kirchfeld“ kann es nicht verleugnen, daß er von einem Meiſter der Komödie geſchrieben iſt. Das iſt noch das Wenigſte, daß ſtillos poſſenhafte Wendungen gerade in die ernſten Momente hineinſchneien, wie wenn etwa der ſervile Schulmeiſter zu dem hochmögenden Grafen ſagt: „wenn Sie einen gnädigen Blick über derer hochwohlgeborene Achſel zu werfen geruhten . .“ Gar die luſtigen Schelmlieder der Anna würden der Tragödie keinen Schaden thun, noch weniger die prächtige komiſche Alte Brigitte. Aber das iſt das Schlimme, daß die Kataſtrophe auf eine Intrige gebaut iſt, die nur einen Schwank tragen könnte. Altweiberklatſch wird das Schickſal des Pfarrers, nicht eine innere Notwendigkeit. Auch der Pfarrer ſelbſt iſt der Heros nicht, als den ihn doch der Dichter nimmt; er hat kein Recht, am Schluß ſich mit Luther auf dem Wege nach Worms zu vergleichen: er iſt nur, wie er früher ſagte, „ein ſchwacher, aber ehrlicher Mann, der ſich ſelbſt aus dem Wege geht“. Den zerriſſenen Helden der neueren Lieblingstragödien, einem Johannes Vockerat etwa (in Hauptmanns „Einſamen Menſchen“) ſteht er näher als dem Heros, dem er gleichen ſoll: hätte der Zufall ihm kein Annerl und keinen Wurzelſepp in den Weg gelegt, ſo hätte er aus allen Fährlichkeiten glücklich gerettet werden mögen wie die ehrlichen, aber ſchwachen Märtyrer der „Kreuzelſchreiber“.

Aber nun in dem „Meineidbauer“ (1871) — welch ungeheurer Fortschritt! Hier entwickelt sich die ganze furchtbare Katastrophe folgerecht aus der Sünde des meineidigen Betrügers, wie diese aus seinem Charakter; und der milde Abschluß, der an der Leiche des Verbrechers den unschuldigen Sohn die That sühnen läßt, hat deshalb nichts Gewaltsames, weil dieser Sohn von Anfang an in unversöhnlichem Kampf mit dem Vater stand. Dennoch hat die Technik auch hier noch Spuren ihres Ursprungs aufzuweisen. Anzengruber nimmt es mit dem Zusammenbringen der Figuren etwas leicht und spottet wohl gutmütig selbst darüber, wenn er die Mutter Lies' ausrufen läßt: „Hätt's nie denkt, was heut alles unter mein' Dach z'sammkäm'!“ Gehen wir aber tiefer, so finden wir nicht bloß in dieser „loseren Ökonomie“ die Art des alten schwankhaften Lokalstücks, sondern recht von Grund aus ist diese Tragödie dem volkstümlichen Schwank verwandt. Hans Sachs hätte sie benannt: „Wie der Teufel einen meineidigen Bauer prellt.“ Denn darin liegt die tragische Ironie, daß der fromme Mann, dem äußerlich alles zum Segen gerät, nun „ein Mann, den Gott lieb hat“ zu sein glaubt, und daß dieser Selbstbetrug ihn immer tiefer in die Sünde stößt. Auf seinen Sohn schießt er, damit der sein Geheimnis nicht verrate; und da der Mitwisser von der Brücke stürzt, da dankt der Meineidbauer Gott für die Rettung: „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Marterſäule nieder.) Ich hab's ja eh'nder g'wußt, du würd'st mich nich verlassen in derer Not!“ Es ist aber nicht Gott, sondern der Teufel ist es, der ihn auf Erden beschenkt, um seine Seele desto sicherer zu gewinnen, und der ihm dann zuletzt — durch den Mund der alten Muhme — verkündet: „Ich hab' dir's wohl sein lassen, damit'st dich nur noch mehr verblendst, 's Schlechteste is dir verwilligt word'n, weil ich woll'n hab', daß d' dich auch im Gebet versündigst . .“ Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Litteratur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleichkämen. Alle technischen Schwächen, wie seine überlange Beichte, die Farblosigkeit des braven Sohnes, die endlosen Erzählungen in der Exposition, die gelegentlich zu absichtlich melodramatischen Effekte verschwinden wie leichte Federchen vor der Gewalt dieser Figur.

Ist der „Meineidbauer“, der seine Gewissensbedenken mit sophistischem Selbstbetrug übertüncht, gewissermaßen das tragische

Gegenſtück zu dem von übertreibenden Gewiſſensbiſſen geplagten Helden des „Gewiſſenswurms“, ſo iſt das „Vierte Gebot“ (1878) das tiefernſte Gegenüber zu dem übermütigen „Doppelſelbſtmord“. Wiederholt hat der geborene Wiener ſich mit der liebevoll gegenſtändlichen Schilderung heimatlicher Sittenzuſtände beſchäftigt („Alte Wiener“ 1878; „Aus'm gewohnten Gleis“ 1879; „Heimg'funden“, ein gemütvolles Weihnachtsſtück, 1887). Er liebte ſeine Wiener, wie Saar und Ada Chriſten und ſogar der mürriſche Grillparzer ſie liebten; aber er, der ſich aus Zweifeln und Bedrängnis zum Optimismus durchgerungen hatte, kannte auch die Gefahr des Wieneriſchen Optimismus, der von Zweifeln und Bedrängnis gar nichts erſt wiſſen will. In einer Zeit, in der es vor allem galt, ſtark zu ſein, ſah er ſeine Landsleute ſich nur zu gern in behäbiger Schwäche gefallen. Die Alten machte er dafür verantwortlich, daß die Jungen ins Unglück gerieten. Sie haben nicht mehr die Kraft, dem verderblich nachgiebigen Eigenſinn der verblendeten Eltern ein inneres Gegengewicht zu bieten, wie die fröhlichen Kinder Sentners und Hauderers der trotzigen Verbohrtheit ihrer Väter. Erlöſung von den verweichlichenden Eltern wäre ihre Pflicht; aber ihnen iſt es zu behaglich im weichen Neſt. So wird das „Vierte Gebot“ ihnen zum Unheil. Tapfer wie gegen die Karikatur echter Frömmigkeit tritt der Dichter gegen das Zerrbild der Eltern- und Kindesliebe auf. Man durfte dies faſt überſtreng moraliſierende Stück wahrlich nicht, wie oberflächliche Beurteilung dennoch that, als eine Aufforderung zur Empörung der Kinder gegen die Eltern auffaſſen. Ein in liederlichem Wohlleben dahinvegetierendes Bürgerpaar, der Vater Säufer, die Mutter Kupplerin, ſtößt Sohn und Tochter ins Verderben und weiß alle Mahnung der braven, ſtarken, gut altbürgerlichen Großmutter zu vereiteln. Es iſt die Tragödie des ſchlimmen Elternhauſes; aber den Kindern bleibt die Verantwortung nicht dafür geſchenkt, daß ſie ſich von dem Fluch nicht zu löſen wußten. Die Gelegenheit bot ſich dar, dem Sohne vor allem, dem der Militärdienſt eine wohlthätig abhärtende Schule werden konnte. Aber immer rücken wieder die verblendeten Schalanterleute an und holen ihren Martin in die Bahn der Selbſtverwahrloſung zurück. Da mag er wohl, als er ſeine Schuld mit dem Tode zahlen muß, verbittert ſagen: „Wenn du in der Schul' den Kindern lernſt: Ehret Vater und Mutter, ſo ſag's auch von der Kanzel den Eltern, daß ſ' danach ſein ſollen!“ Den Eltern predigt hier der

Dichter, nicht den Kindern; oder doch vor allem den Eltern. Die Verantwortlichkeit, die sie an der Seele ihrer Kinder tragen, schärft er leichtsinnigen und gewissenlosen Eltern ein; und dies wäre ein unmoralisches Stück?

Viel mehr als vom moralischen Gesichtspunkt ist vom ästhetischen einzuwenden. Die große Figurenzahl kommt dem Stück nicht zu statten; die städtische Atmosphäre wirkt auf die Reden ungünstig ein; vor allem: der Musterknabe, der Feldwebel Frey, ist unleidlich wie alle Musterknaben pädagogischer Dramen und Romane. Und dann: so sicher auch bis vor die Katastrophe die Handlung geleitet ist, so ist diese selbst doch schließlich überstürzt. Daß der Sohn den Feldwebel, in dem er die leibhafte Mahnung zur Ordnung und Zucht haßt, erschießt, weil sich dieser hinreißen läßt, Vater und Mutter vor dem Sohn zu beschimpfen, das giebt dem Verbrechen des lockeren Gesellen einen mißklingenden Oberton von Märtyrertum. Und ist es wahrscheinlich, daß dieser Genüßling, der die Eltern nur „ehrt", wo es ihm in den Kram paßt, der sonst den Vater anschreit und sogar thätlich bedroht, gerade hierdurch sich zu dem Äußersten reizen läßt, nachdem er so viel eingesteckt hat, was ihn persönlich viel mehr erregen mußte?

Auch das letzte Drama Anzengrubers, „Der Fleck auf der Ehr'" (1889), steht nicht auf der Höhe seiner besten Schöpfungen. Es ist (wie „Stahl und Stein" 1887, die Dramatisierung der erschütternden Erzählung „Der Einsam") eine dramatisierte Geschichte, und schon dies Umbauen, dies zweimalige Ausnutzen einer Erfindung bewies wohl sinkende Kraft. Eine ganz auf tragischen Ausgang angelegte Fabel (die auch in der Novelle tragisch schloß) wird durch rechtzeitigen Todesfall und sentimentale Verkündigung versöhnend umgebogen. Wie dem Optimisten der Kampfjahre der tragische Schluß des „Pfarrers von Kirchfeld", so mißlang jetzt dem durch traurige Erlebnisse verbitterten, müden Mann die Auflösung des Konflikts. Das Spiel der wechselnden Seelenregungen aber in den Hauptfiguren und ihrer nächsten Umgebung verrät noch den alten Meister.

Durch die Vernachlässigung der Nebengestalten stellt sich dies Schauspiel nahe zu einer Gruppe kraftvoller dramatischer Charakterstudien: „Der ledige Hof" (1877), „Die Trutzige" (1878). Sie sind fast ganz auf die Zeichnung einer Figur angelegt und setzen in der Vertiefung eines widerspruchsvoll erscheinenden und

im Grunde doch feſt geſchloſſenen Frauencharakters die alte ſpecifiſch germaniſche Tradition fort, die die Gegenbilder Cordelia (im „Lear“) und Käthchen (in der „Bezähmten Widerſpenſtigen“) geſchaffen hat.

Charakterſtudien bilden die Grundlage auch ſeiner Erzählungen. Dem ſcharfſinnigen Beobachter entging nicht leicht ein eigenartiger Typus, vor allem innerhalb der ihm ſo vertrauten bäuriſchen Welt. Wie ſtehen ſie in ſeinen Dramen da, dieſe Großbauern, dieſe Pfarrer, dieſe Dorfphiloſophen, Mägde, Knechte — auf der Baſis gewiſſer feſter Grundzüge ſo individuell wie Fontanes zahlreiche Offiziere und Paſtoren. Aber beſondere Prachtſtücke verlangen noch außerhalb der allgemeineren Verwendung eine Beſchreibung für ſich. Die erhalten ſie in den „Dorfgängen“ (1879) und den Kalendergeſchichten. Ein leiſer Einfluß Auerbachs iſt zumal in letzteren nicht abzuſtreiten; hauptſächlich aber wirkt auch hier die uralte volkstümliche Tradition nach. So prächtige Schwänke wie der vom „Gottüberlegenen Jakob“ oder „Wenn einer es zu ſchlau macht“ ſetzen die mittelalterliche Anekdote mit ihrer auch das Heiligſte nicht verſchonenden übermütigen Heiterkeit und ihrer naiv-ſicheren Technik fort. Schwere, ergreifende Geſchichten freilich, wie das peſſimiſtiſche „Gott verloren“, wie die Kriminalnovelle „Wiſſen macht — Herzweh“ oder der „Einſam“ mit ſeiner gegen klerikal-polizeiliche Bevormundung gerichteten Tendenz ſind modern; erwachſen ſind ſie dennoch aus der alten Wurzel der volkstümlichen Abenteuererzählung. Die ſchönſte Blüte treibt dieſe Kunſt der Beobachtung und Darſtellung in ein paar typiſchen Porträts von milder Ironie. Am höchſten ſteht wohl der unvergleichliche „Sinnierer“, der faſt wie eine Parodie auf die philoſophierenden Bauern bei Auerbach und — bei Anzengruber wirkt: der dumme Kerl, der durch alberne Fragen ſein Lebensglück verſcherzt und doch, von aller Welt gehänſelt, in dem ſtillen Gefühl ſeiner nachdenklichen Überlegenheit eine unzerſtörbare Quelle der Befriedigung beſitzt. Pſychologiſch noch meiſterhafter iſt der „Mann, den Gott liebt“, der unſaubere höckrige Alte mit Gebetbuch und Roſenkranz als ſteten Begleitern, herzlos, unſittlich, niedrig denkend, aber von ſtetem Glück geſegnet — ein bitteres Gegenſtück zu den Idealbildern frommer Bauern in klerikalen Schriften. — Die Märchen vermag ich nicht ſo hoch einzuſchätzen, kurze ſchwankartige wie „Moorhofers Traum“ ausgenommen; ſie haben etwas Künſtliches, Geſuchtes, womit man

gerade den als ihren Erzähler auftretenden Steinklopferhans ungern in Verbindung gebracht sieht.

Aus solchen Einzelgeschichten von sonderbaren Erlebnissen und merkwürdigen Menschen ist überall in der Weltlitteratur der Roman hervorgewachsen, und auch bei Anzengruber wiederholt sich, wie bei Gottfried Keller, diese typische Entwickelung. Wir verdanken ihr zwei Meisterwerke. „Der Schandfleck", zuerst (1876) mit unglücklichem Übergang ins großstädtische Gebiet, dann (1884), durch das Verdienst des ratenden und helfenden Bolin, als reiner Dorfroman geschrieben, ist eine Geschichte mit glänzender Exposition und mächtig fortschreitender Handlung, die dennoch, etwa wie das „Vierte Gebot", unter der zu stark betonten pädagogisch-epigrammatischen Tendenz leidet. Der „Schandfleck", das uneheliche Kind des armen Vaters, wird zum Segen für den, der nur vor dem Gesetz ihr Vater ist, denn er hat die Tochter durch Liebe und Güte wirklich zu seinem Kinde gemacht, wie Nathan die Recha; ihr Bruder aber, der legitimierte Sohn des reichen Müllers, der sich des Kindes erst auf dem Totenbett erinnerte, geht in Verzweiflung und Elend unter. Bis dicht an die Grenze des Incests wird die Fabel geführt, und grausig ist auch die Schilderung des furchtbaren Gewaltmenschen, des Leutenberger Urban; mit diesem Berserker hat der verlorene Florian einen entsetzlichen Kampf auszufechten, in dem er fällt, aber nicht ohne vorher den Landschaden getötet zu haben. Es ist eine Schilderung, die an die stärksten Leistungen von Gotthelf erinnert, wogegen der König Lear auf dem Dorfe, der alte Reindorfer, den seine rechten Kinder mißhandeln und den nur der „Schandfleck" liebt und rettet, freilich weder an Shakespeare noch an Turgenjew gehalten werden darf. Prächtig ist die hier wie im „Sternsteinhof" ganz in Handlung aufgelöste Beschreibung eines großen Musterbauernhofs von fast homerischen Dimensionen; auch die Freude, die Anzengruber hier wie öfter (so im „Jungferngift") an der Schilderung eines reichen, ländlichen Besitztums hat, ist echt volkstümlich und bei ihm noch naiver als bei Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Berthold Auerbach.

Der „Sternsteinhof" (1883—1884) ist eigentlich nur eine zum Roman ausgewachsene Charakterstudie; aber was ist der „Don Quijote" anders? Kühn spielt der Dichter auch hier mit den landläufigen Anschauungen von gut und schlecht, in der realistischen Umwertung der Werte ein praktischer Vorläufer

PEESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Nietzſches. Ein armes, aber bildſchönes Mädchen hat den reichſten und beſtgehaltenen Bauernhof der ganzen Gegend erblickt; ſeitdem kennt ſie nur ein Ziel: dort Herrin zu werden. Rückſichtslos verfolgt ſie ihren Weg; die Moral, das Herz ſpielen ihr niemals einen Streich. Und ſo wird ſie die Bäuerin auf dem geſegneten Sternſteinhof. Nun aber iſt in ihr keine Spur mehr von der koketten Bettlerin; ganz iſt ſie hineingewachſen in ihr ſelbſtbereitetes Los, und der alte Bauer ſelbſt, ihr Schwiegervater, der erſt den Eindringling haßte, muß ihr Verbündeter werden, um den Glanz des Hofes zu behaupten. Der Charakter der Heldin würde allein genügen, um Anzengruber in die Reihe unſerer größten Pſychologen zu ſtellen: ſo wahr iſt er, ſo überzeugend, von jeder Konvention frei, und in all der rückſichtsloſen Eigenſucht ſteht dieſe Helena des Dorfes in wahrhaft homeriſcher Größe vor uns, eine Geſtalt, die den Leſer zu ſich hinüberzwingt, wie den alten Bauer in der Geſchichte. Der Stil, der im „Schandfleck“ noch Ungleichheiten aufwies und öde Stellen mit mühſam nachflickendem Bericht, iſt jetzt ganz durchtränkt von epiſcher Sicherheit und Schlichtheit. Dies haben wir — aber wir leſen die „Martinsklauſe“ von Ludwig Ganghofer und laſſen ſie die ſechſte Auflage erreichen, wie wir ſeinen „Herrgottſchnitzer von Ammergau“ (1880), dieſe Parodie der Volksſtücke Anzengrubers, mit ſeinen groben Effekten, ſeiner hohlen Pſychologie, ſeinen konventionellen Typen bejubeln und uns von jedem „bäuriſchen Wandertheater“ vorſpielen laſſen!

Ein echter Volksdichter — daß er das war, macht Anzengrubers Größe aus. Kein zweiter Dichter unſeres Jahrhunderts hat wie er die breite, alte, echte Tradition volkstümlicher Erzählungs- und Bühnenkunſt zu erneuen gewußt. Seine großartige Einfachheit bei verblüffendem Reichtum der Erfindung — in dem einzig Gottfried Keller ihn übertrifft — ſeine tiefe Pſychologie bei ungezwungener, oft ſelbſt allzu lockerer Technik, ſeine erzieheriſche Tendenz, die ihn nie zu Tendenzlügen verleitet, und ſein rückſichtsloſer Realismus, der ein warmes Mitfühlen mit den Geſtalten nirgends ausſchließt — all dies verdankt er der liebevollen Hingabe an die volkstümliche Art. Verdankt er ihr — und doch zugleich auch nur ſich ſelbſt, ſeiner unvergleichlichen Begabung, das Älteſte zu erneuen, zum ganz Modernen zu machen. Realiſt war er gewiß, und war es bewußt; aber nicht aus der Theorie heraus, ſondern aus dem praktiſch-empiriſchen Sinne des Mannes

aus dem Volke. Nichts schrieb er, was er nicht erfahren hatte, im Leben, am Leben. Und so ward der Polizeikanzlist, dem so viele unaufgeführte Stücke im Schubfach moderten, der Reformator der deutschen Bühne und einer der stärksten Erneuerer des Romans der Lebensbeobachtung.

Glücklicher in dem Wege zum Erfolge war der Mann, dessen Name mit dem seinen in unzertrennlicher Verbindung steht, fast wie Schillers neben Goethes Namen: Peter Rosegger (geb. bei Krieglach in Steiermark 31. Juli 1843). Ein Glückskind ist er überhaupt, wenn er's auch nicht immer wahr haben will. Der Bauernjunge aus der Steiermark, eines kindlich frommen Mannes und einer von einfacher Poesie erfüllten Mutter Sohn, kam fast nur zufällig zu dem ersten Unterricht, den ein von seinem Pfarrer als zu freisinnig verjagter Schullehrer ihm erteilte. Er las dann eifrig, was ihm in die Hände kam, während er als Schneidergesell in Bauernhäusern arbeitete. Unreife Produkte seiner Muse schickte er dem liberalen Redakteur Adalbert Svoboda in Graz zu; dieser geist- und kenntnisreiche Mann entdeckte (1865) sofort in der „schlichten, ergreifenden Art des Erzählens, dem leidenschaftlichen Ton der Gedichte eine kräftige, dichterische Begabung". Ihm verdanken wir, daß dem jungen Talent überflüssige Irr- und Umwege erspart blieben. In der Handelsakademie in Graz durfte er sich in freundlich zugestandener Ausnahmestellung ausbilden; und sobald er sie verließ, trat er mit seinem ersten Buch, einer Sammlung von Dialektgedichten („Zither und Hackbrett" 1869) den Besitz jener Popularität an, die ihm seitdem treu blieb. Es giebt in Deutschland vielleicht keinen Autor, der eine so mit dem ganzen Herzen an ihm hängende Gemeinde besäße wie Rosegger. Sein fünfzigster Geburtstag ward für seine engere Heimat, die schöne Steiermark, fast ein Nationalfesttag; man schenkte ihm ein Haus in Graz, „ein schlichtes Dichterheim mit rebenumsponnenem Giebel, dort wo der reichgeschmückte Saum der Stadt die Wiesen und Wälder der grünen Mark berührt"; „wochenlang brachte jeder Tag neue Kundgebungen".

Zweierlei trifft zusammen, um Rosegger seine eigenartige Bedeutung zu geben: er ist ein merkwürdiger Didaktiker, er ist ein unvergleichlicher Erzähler.

Nicht in den Dialektdichtungen ist seine Bedeutung zu suchen. Auch die besten („Stoansteirisch" 1885) bleiben hinter der liebens-

würdigen Grazie Stielers, der Kraft des alten Kobell, der Originalität Stelzhamers zurück; der Inhalt drückt überall die Gebinde entzwei wie ein aufquellender Packen die leichten Weidenſtäbe eines Korbes. Wo er ſich an die volkstümliche Art eng anſchloß, konnte ihm wohl einmal ein hübſcher Fund glücken, wie jenes berühmte „Darf i's Diandl lieben?“ Henſchels Zeichnung und vor allem Koſchats Kompoſition haben das nette Gedichtchen, das ſelbſt Anzengruber in ſeinen „Pfarrer von Kirchfeld“ einlegte, beinahe ſo populär gemacht, wie Neßlers Weiſe Scheffels „Behüt' dich Gott, es wär' ſo ſchön geweſen — behüt' dich Gott, es hat nicht ſollen ſein“. Aber ſchließlich iſt es doch auch hier der anmutend vorgebrachte, geſunde Gedanke, an dem wir uns freuen; an den Gſtanzln iſt nicht viel. Und ſeine hochdeutſchen Gedichte — Anzengruber ſchrieb ihm einmal: „Ich weiß, Sie ſind ſelig, wenn man Ihnen ein hochdeutſches Gedicht lobt“. Roſegger wäre darüber wahrſcheinlich nicht ſo glücklich, wenn man es öfters thun könnte!

Aber der Didaktiker! Hier können wir wieder einmal ſehen, wie unmöglich es iſt, die didaktiſche Poeſie unbedingt zu verbieten: wo die Lehrhaftigkeit, wo das Bedürfnis, ſelbſteroberte Anſchauungen zu vertreiben, zur Leidenſchaft wird, da wirkt ſie poetiſch wie die eine Seele ganz erfüllende poetiſche Tendenz. Roſegger nun iſt eine im höchſten Grade nervöſe Natur. Nervös iſt vor allem auch die Art ſeiner Produktion. Er arbeitet ein Buch im Kopfe aus:

> Dann ſchneide ich mir Kanzleipapier in Quartblätter, deren etwa fünfhundert Stücke. Das Blatt wird nur auf einer Seite beſchrieben und links ein Rand freigelaſſen. Ich beginne die Schrift Anfang des Jahres 1894, und in drei Monaten iſt das Werk fertig. Ach, fertig! Jetzt beginnt erſt das ſchwere Arbeiten, die erſte Niederſchrift war ja nur ein freudiges Schaffen, ein faſt leidenſchaftliches Selbſtgenießen deſſen, was innerlich lebendig geworden. Allerdings war ich während der Zeit für alles andere nicht vorhanden. Wenig Eßluſt, wenig Schlaf, nicht das mindeſte Intereſſe für äußere Eindrücke aus Geſellſchaft, Natur oder Kunſt, ganz unfähig für Geſelligkeit, nur allein ſein mit dem Gegenſtande. Eine glückſelige Zeit, aber man wird ſehr mager dabei.

So ſchreibt nur ein Mann, der alles miterlebt, was er dichtet; dem das Schreiben nur eine intenſivere Form des Erlebens iſt. Und dies leidenſchaftliche Miterleben macht ihn zu dem merkwürdigen Didaktiker, der er iſt.

Pfarrer wollte der Knabe werden; und geiſtlichen Freunden gegenüber hat er ſich auch ſpäter noch auf das prieſterliche Amt

berufen, das im Dichterberufe liege. Aber der Prediger soll über seiner Gemeinde stehen. Besser trifft es, wenn Auerbach einmal zu ihm sagte: „Förster sind wir Dichter alle, Förster und Heger im großen Menschenwalde.“ Solch ein Förster und Heger ist vor allen Rosegger. Er ist ein Waldschulmeister. Von der Natur, der wachsenden, dauernden, verdorrenden zu lernen und weiter zu erzählen, was er da gelernt — das ist seine Art der Didaktik. Es ist nicht sowohl eigentlich ein Lehren, als ein Vorlernen; die Lehrhaftigkeit wird ganz in erzählte Handlung aufgelöst.

Das giebt den hierhergehörigen Hauptwerken Roseggers („Die Schriften des Waldschulmeisters“ 1875; „Der Gottsucher“ 1883, „Das ewige Licht“ 1897) ihre Eigenart. Rosegger schafft sich eine Gestalt, die bei aller Verwandtschaft mit seinem eigenen Wesen doch in ganz bestimmte Verhältnisse hineingestellt wird: ein Lehrer, ein Pfarrer. Diese läßt er nun ein ganzes Leben durchleben und alle die Probleme, die den Autor selbst erregen, in Gestalt wirklicher Erlebnisse an sie herantreten. Wenn das ungefähr die Art didaktischer und pädagogischer Romane auch sonst ist, so pflegen diese doch ausnahmslos jedes derartige Erlebnis zu benutzen, um nun in Form von Gesprächen, Tagebuchnotizen oder auch direkter Einmischung des Verfassers reine Lehrhaftigkeit hervortreten zu lassen. Bei Rosegger bleibt diese ganz im Hintergrund. Er giebt statt der Lehren Beispiele und statt der Ermahnungen Typen. Wie in volkstümlichen Fabeln muß die Handlung selbst belehrend wirken. Die zügellose Wildheit verkörpert sich ihm im Kohlenbrenner-Matthes; oder die Gefahren der Missionspredigt und des Beichtsiegels werden in packenden Einzelfällen anschaulich gemacht. Die haben aber nichts Konstruiertes; und auch jene Typen stehen in voller Realität neben anderen originellen Figuren, neben dem Glasfresser und dem improvisierenden Rüpei im „Waldschulmeister“ oder dem frommthuenden jüdischen Konvertiten im „Ewigen Licht“.

So stark aber die didaktische Absicht hinter der Erzählung zurücktritt — sie bleibt lebendig und wirksam. Rosegger selbst hat sie nie geleugnet. Sie stellt sich bei jedem größeren Werke ein. „Das ewige Licht“ ist fast ganz ein Experimentalroman über das Einziehen des „modernen Geistes“ in eine idyllische Welt, das Rosegger sehr pessimistisch auffaßt; und „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr“ (1893) ist fast mehr noch ein didaktischer als ein historischer

Roman: die Verherrlichung des Tiroler Freiheitskämpfers, der, ehe er eine verzeihliche Notlüge ſpricht, lieber untergeht, liegt dem Autor mehr am Herzen als die Schilderung des Gegenſtändlichen. In keinem ſeiner Bücher ſinkt er ſo unter ſeine ſonſtige Virtuoſität des Erzählens herab wie hier. Aber der Grund iſt eben die Begeiſterung, mit der er ſeinem Helden folgt, ihn immer im Auge hat; und dieſe Lebhaftigkeit zieht uns mit.

Sie macht ihn aber ſonſt zu dem Meiſter der einfachen Erzählung — darin hat er kaum ſeinesgleichen. Eine Geſchichte nach guter Urväterſitte einfach zu erzählen, weil ſie ihn intereſſiert und uns intereſſieren ſoll, ſchlankweg ein merkwürdiges Abenteuer ins Licht ſtellen — das iſt ſeine größte Kunſt. Es ſcheint alles ſo einfach. Man fängt eben mit einer Zeit- und Ortsangabe an, läßt die Perſonen auftreten, ein Stückchen Leben durchmachen und ſchließt mit einer kleinen Betrachtung. Gewinnt die Erzählung eine größere Ausdehnung, ſo helfen die alterprobten Kunſtmittel, die die fahrenden Leute des Mittelalters ſchon kannten. Etwa die beſtimmte Zahl: der luſtige Karl wettet, drei Tage lang wolle er von jedem beliebigen Hauſe, das ſeine Freunde ihm nennen, zu Tiſche geladen werden. Der Hörer freut ſich gleich, drei Geſchichten in einer zu bekommen, und ſeine Spannung wächſt mit der Nähe der Entſcheidung. Oder zwei Geſchichten ſtützen ſich gegenſeitig: „Zwei, die ſich nicht mögen.“ Freilich, die Kunſtgriffe thun es nicht; die ſichere Begabung für das Intereſſante, Packende thut es. Sie zeigt ſich bei der Fabel, aber auch bei der Behandlung: kein Wörtlein, das den Leſer unnötig aufhält, ablenkt. Aber ebenſowenig bleibt eins fort, das der behaglichen Stimmung dienen kann, in der man ſich Geſchichten erzählen läßt. Man fühlt: der Autor iſt bei der Sache; er hat ſeine Leute gern, er freut ſich ihrer wunderſamen Erlebniſſe. Tiefe Pſychologie wie bei Anzengruber darf man in dieſen Bänden (vor allem dem beſten: „Allerhand Leute“ 1888) nicht ſuchen; wie bei dem prächtigen altengliſchen Roman der Goldſmith, Fielding, Smollet iſt die Pſychologie der Verhältniſſe die Hauptſache, die wunderſame Logik der Menſchenſchickſale und vor allem das unerſchöpfliche Spiel der gegenſeitigen Beziehungen zwiſchen den Menſchen, zwiſchen Burſche und Mädchen, jung und alt, arm und reich, fromm und ungläubig. Doch wachſen auch aus dieſen Abenteuergeſchichten Einzelfiguren von typiſcher Bedeutung heraus („Jakob der Letzte“ 1888, „Martin der Mann“ 1889).

Den gleichen Charakter tragen seine autobiographischen Bücher („Waldheimat“ 1873, „Als ich jung noch war“ 1895, „Mein Weltleben“ 1898), seine Erinnerungen an litterarische Freunde („Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling“ 1891, „Gute Kameraden“ 1893): liebenswürdig leicht hinerzählte Einzelzüge, von lehrhaften Betrachtungen mehr belebt als unterbrochen, weil diese Exkurse nur dem Eindruck Worte geben, den irgend eine Thatsache auf den Autor macht. Psychologische Fundgruben sind das nicht; aber „wo man's packt, da ist's interessant“. Überall hat es zuerst Rosegger selbst gepackt. Das macht ihn so unerschöpflich. Als er gleich nach der „Entdeckung“ durch Svoboda zu Rudolf Falb, dem später so bekannt gewordenen Meteorologen, kam, da hatte der Einundzwanzigjährige nach Svobodas Berechnung schon drei bis vier Pfund Papier vorzulegen. „Aber alles hatte Hand und Fuß.“

Man hat wiederholt prophezeit, das Heil der neueren deutschen Litteratur solle von Österreich kommen. Hamerling sollte dann der Messias sein; aber er war nicht einmal ein Johannes. Dann aber gab die Natur zwei seltene Talente, in denen die volkstümliche Tradition endlich wieder zu persönlicher Kunst wurde. Darin liegt die mächtige Bedeutung Anzengrubers und Roseggers. Anzengruber ist die bedeutendere Persönlichkeit, tiefer, origineller; Rosegger ist noch leibhafter „Volk“, und seine Erzählungen sind die Bürgschaft, daß, was den Deutschen Jahrhunderte lang verloren gegangen war: die Kunst der kunstlosen Erzählung, endlich wieder zu hoffnungsvoller Kraft erblüht ist. Das ist Österreichs größter Ruhm bei der Verjüngung unserer Litteratur: was soll man viel streiten, wer von jenen beiden mehr „Realist“, mehr „modern“ sei? Wir freuen uns, daß wir „zwei solche Kerle“ haben!

Und wie die Litteratur, so sollte auch die Litteraturgeschichte von Österreich her verjüngt werden. Wilhelm Scherer (1841—1886) aus Schönborn in Niederösterreich steht wie mit seinem Geburtsjahr auch mit seiner Art mitten inne zwischen den beiden großen Kritikern dieser Epoche, Emil Zola (geb. 1840) und Georg Brandes (geb. 1842). Das feurige, kampflustige Temperament, die starke Beimischung politischer und aufklärerischer Tendenzen teilt er mit beiden; darin ist er ein Genosse jener tapferen Überwinder des müden Pessimismus, unter denen Treitschke ihm lange auch persönlich nahe stand. Er liebte es, kühn nach unentdeckten Ländern auszufahren; eine ängstlich von Einzelheit zu Einzel-

heit fortspinnende Untersuchung verspottete er wohl als „Küstenschiffahrt", und gern wiederholte der begeisterte Schüler der strengen Methodiker Karl Lachmann und Karl Müllenhoff das Wort des genialsten Germanisten, Jacob Grimms daß man auch den Mut des Fehlens haben müsse. Der erstaunliche Umfang seiner Kenntnisse, die Schärfe seines Blickes, vor allem eine seltene Virtuosität der Kombination ließen ihn oft auch, wo er am keckſten dem „gesicherten Stand der Wissenschaft" vorgriff, das erkennen, was er noch nicht beweisen konnte. Und doch fühlte er selbst, daß Gefahr auch in seiner wissenschaftlichen Wageluſt lag, in der entschlossenen Subjektivität, die ihm unsympathische Gestalten wie Grabbe und Richard Wagner rücksichtslos ablehnte, in der Freude am gegenseitigen Erhellen oft weit entfernter Punkte. Um so energischer schloß er sich den Männern der strengen Methode an, um so kräftiger suchte er überall die Technik der philologischen Forschung dem Ideal einer objektiven, empirischen Evidenz anzunähern.

Sein letztes Ziel blieb immer eine auf konkrete Thatsachen gestützte Geschichte der deutschen Volksseele. Auch seine zahlreichen kritischen Aufsätze („Vorträge und Aufsätze" 1874, „Kleine Schriften", nach seinem Tode erschienen 1893) und vor allem seine „Geschichte der deutschen Litteratur" (1883) strebte diesem Ziele zu. Und hier kam nun dem Manne, der aus Trotz gegen den thatsachenblinden Idealismus einer doktrinären Ästhetik zuweilen, wie in dem geistreichen Entwurfe einer streng empirischen „Poetik" (erschienen 1888), bis an die Grenzen des wissenschaftlichen Materialismus ging, die Genialität der eigenen Persönlichkeit zu Hilfe. Alle die Freuden, alle die Schmerzen, die die Götter ihren Lieblingen ganz geben, waren ihm ja auch Thatsachen der Erfahrung; die überstürmende Hoffnung und das tiefschmerzliche Verzagen, die Sehnsucht nach Eroberung der ganzen Thatsachenwelt und das Bedürfnis nach fruchtbarem Anbau eines engen Specialgebietes — er kannte das alles und wußte ihm beredten Ausdruck zu leihen. Deshalb wuchs sein Empirismus, eben weil er voll lebendigen Thatsachensinnes war, über den Materialismus hinaus. Große Gelehrtencharaktere wie Jacob Grimm, dem er (1885) das formvollendetste seiner Bücher widmete, eine Biographie, wie wir wenige besitzen, und große Dichtergestalten, wie vor allem Goethe, hoben ihn zu dem höchsten Flug nachschaffender Interpretation. Da galt von dem, der sonst wohl auch einmal kühn die Thatsachen terro-

risierte, das schöne Wort Karl Lachmanns, das er gern citierte: „Seinen Geist befreit nur, wer sich willig ergeben hat.“ Dann versenkte er sich begeistert in die Eigenart des Genies und machte den großen Mann zum Verkünder der letzten Geheimnisse. Aber eben die gläubige Überzeugung von Goethes überragender Größe läßt ihn auch ruhig mit sachlicher Kritik und Analyse an die Rätsel treten, die das Schaffen des Dichters darbietet, läßt ihn Stil, Technik, Metrik zergliedern („Aus Goethes Frühzeit“ 1879, „Aufsätze über Goethe“, herausgegeben von Erich Schmidt 1886) ohne die geringste Furcht, daß ihm das „den Genuß verderben“ könnte. Im Gegenteil; es steigerte ihm die Freude des genießenden Mitschöpfers, wenn er die großen Grundzüge aller Entwickelung auch in den höchsten Leistungen des Menschengeschlechts bestätigt fand.

Hier vor allem liegt Scherers fruchtbare Größe. Die Idee von der innern Gleichartigkeit aller Menschen, ja von der innern Verwandtschaft aller Wesen teilte er mit Herder, mit Goethe, mit Darwin; sie erfüllte den sonst Ungläubigen mit frommer Verehrung vor den großen Gesetzen, die alles regeln, die uns schenken, was wir begehren: das Gefühl der Ordnung, die Empfindung der Schönheit, die Ahnung der Ewigkeit. Auch nicht an die kleinste Einzelfrage trat er heran, ohne sich im stillen bewußt zu bleiben, daß Wissenschaft, so verstanden, Gottesdienst sei.

Und dies fromme Gefühl von der innern Einheit trug er vor allem auch in die Betrachtung der neueren Litteraturgeschichte. Ihm wurden die Perioden der deutschen Litteratur eine Reihe von Brüdern und Schwestern mit unverkennbarer Familienähnlichkeit; Perioden der Weichheit und der Härte, der Humanität und der Intoleranz, der Formstrenge und Formlosigkeit kehren ihm regelmäßig wieder; nie aber schwinden gewisse feste Linien der Physiognomie. Wie in der Sprache so in der Litteratur hatte man bis dahin die neuere Zeit einfach als „Verfall“ angesehen, jeder tieferen Analyse unwert. Scherer wußte es besser, daß es schon schlimmere Perioden gegeben hat als die neueste, und daß auf jeden „Verfall“ neues Aufsteigen folgte. Deshalb studierte er die Technik Spielhagens oder den Stil Gottfried Kellers so eifrig, wie er die Kunst der Minnesänger analysierte; deshalb feierte er Geibel sogar mehr, als wir heut billigen können, und freute sich junger Talente. Seine Schüler lenkte er gern auf das Studium neuerer Dichter; für Grillparzer, Otto Ludwig, Gottfried Keller trat er unermüdlich ein.

Gegen die jüngſte Richtung allerdings, etwa von Zola ab, verſchloß er ſich; neben dem Formloſen ſtörte ihn beſonders das Pedantiſche, Doktrinäre ſo ſehr, daß er die lebensvollen Keime neuer Größe hier überſah.

Oberflächlichkeit und böſer Wille haben es fertig gebracht, dieſen Mann, der ſich über nichts ſo ſehr freuen konnte als über ein neues Talent, für einen „Goethepfaffen“ auszugeben, weil ſeine Litteraturgeſchichte mit Goethes Tod ſchließt! Künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Geſichtspunkte beſtimmten ihn zu dieſem Abſchluß; daß er „die deutſche Litteratur mit Goethes Tod aufhören laſſe“, konnte nur der gekränkte Ehrgeiz einiger kleinen Größen aufbringen, die die Darſtellung der deutſchen Litteratur lieber in ihrem eigenen Namen gipfeln laſſen wollten. Gerade die Kritik der Gegenwart hat von Scherer die bedeutendſten Impulſe erhalten. Ein glänzender Lehrer, war Scherer (geb. 26. April 1841) ſchon früh (1868) in Wien Profeſſor geworden; aber ſeine kräftige Sympathie mit dem aufſtrebenden Preußen, die heftigen Rügen gegen die altwieneriſche Geſpaßigkeit und falſche Gemütlichkeit, in der er ſich mit Anzengruber („Das vierte Gebot“) zuſammenfand, überhaupt die vielſeitige, nach Politik, Kunſt, öffentlichem Leben ausgreifende Art des großen Gelehrten machte ihn auf die Dauer dort unmöglich. An der neugegründeten Univerſität Straßburg ward er (1872) einer der gefeiertſten Lehrer, und das Heroenzeitalter der jungen Hochſchule in der lieben alten Goetheſtadt mit dem herrlichen Münſter und den engen alten Gäßchen am Waſſer wird nicht zum wenigſten auch durch die Erinnerung an dieſen hinreißenden Meiſter des Wortes verklärt. Es war wohl ſeine glücklichſte Zeit, ſo viel ihm auch nach der Berufung in die Reichshauptſtadt (1877) häusliches Glück, raſche Berühmtheit, vielfältigſte Berührungen und Beziehungen brachten. An den politiſchen Kämpfen des Tages nahm er eifrig Anteil, Verehrer Bismarcks, ohne doch den von ihm nach Carlyle gern gepredigten Heroenkultus an dem Reichskanzler ſo leidenſchaftlich wie Victor Hehn oder Treitſchke zu bethätigen; vor allem unbedingter Vorfechter der Toleranz. Von allen Dingen angeregt, von überallher zu thätigem Mitleben aufgefordert, überanſtrengte der mittelgroße Mann mit der hohen Stirn, den fragenden Augen, der ſo gern in leichter Lebhaftigkeit, lächelnd, laut redend, in dem braunen Sammetjackett über der altmodiſch hohen Weſte, in raſch vertieftem Geſpräch mit Freunden daherſchritt, der „Gelehrte

und Schriftſteller reicher Frucht und reicherer Hoffnung“, wie ihn kurze Zeit vor ſeinem Tode Mommſen anredete, ſeine großen Kräfte; und gerade da er ſich ſo recht auf dem Gipfel fühlte, da er die Früchte unendlicher Arbeit mit leichterer Hand glaubte abpflücken zu können, da brach er (6. Auguſt 1886) zuſammen.

Einen neu erwachenden Idealismus rühmten wir dieſem Jahrzehnt nach, deſſen Kunſt nicht reich iſt, und in dem die Gelehrten immer noch die Schriftſteller überragen, die Proſaiker die Dichter in den Schatten ſtellen und die älteren Meiſter die jüngeren — mit Ausnahme jener beiden Öſterreicher — übertreffen. In Scherer finden wir die Elemente dieſes neuen Idealismus am deutlichſten bei einander: die endlich wiedererwachte Freude am Vaterlande, das ſtolze Gefühl einer neuen einheitlichen Weltanſchauung, die Luſt an erfolgreicher Arbeit und vor allem an gedeihlichem Einwirken auf jugendliche Gemüter, und endlich die Verehrung für die großen, dauernden Leuchten der Menſchheit. Mit dieſen Waffen haben die Dühring und Haeckel, die Treitſchke und Scherer, die Anzengruber und Roſegger den müden Peſſimismus und den platten Materialismus überwunden und Bahn gebrochen für eine Empfänglichkeit der Seelen, die die unentbehrlichſte Vorbedingung war für das Entſtehen einer neuen Kunſt.

Achtes Kapitel.

1870—1880.

Das Jahrzehnt 1870—1880 war das glorreichſte, das am meiſten ſchöpferiſche, das inhaltsvollſte, das Deutſchland in dieſem Jahrhundert erlebt hat. Die Jahre der Freiheitskriege, die in der hohen Einheit ihres Aufſchwungs unerreicht bleiben, haben doch durch die Schuld der Machthaber ungleich geringere Spuren hinterlaſſen, als die zehn erſten Jahre des neuen Reichs. Kein Staat hat ſich ſo ruhmvoll in die Weltgeſchichte eingeführt wie der unſerige. In der Proklamation vom 17. Januar 1871 hatte der greiſe Kaiſer gerufen:

> Wir nehmen die kaiſerliche Würde an in der Hoffnung, daß es dem deutſchen Volke vergönnt ſein wird, den Lohn ſeiner heißen und opfermutigen Kämpfe in dauerndem Frieden und innerhalb der Grenzen zu genießen, welche dem Vaterlande die ſeit Jahrhunderten entbehrte Sicherung gegen erneute Angriffe Frankreichs gewähren. Uns aber und unſern Nachfolgern an der Kaiſerkrone wolle Gott verleihen, allezeit Mehrer des Deutſchen Reichs zu ſein, nicht an kriegeriſchen Eroberungen, ſondern an den Gütern und Gaben des Friedens auf dem Gebiete nationaler Wohlfahrt, Freiheit und Geſittung.

In dieſen Worten klang ein Echo wieder aus den Tagen, in denen unſer erſter Kaiſer jung war: aus den Tagen, in denen Humanität und Völkerfrieden noch als ein Ideal galten, das man nicht einfach als „ſentimentale Phraſe“ verſpotten durfte. Und daß es dem Kaiſer und ſeinen Paladinen ernſt war mit dieſer Geſinnung, das zeigte die machtvolle Wahrung des Friedens, die in der Berliner Konferenz von 1878 ihren glänzendſten Ausdruck fand. — Aber nicht die Regierungen allein hob damals der große Moment zur Höhe großartiger Anſchauungen. Die Vorſtellung, Deutſchland müſſe die Vormacht der neuen Weltkultur werden, förderte auch die Parlamente zu hohem Schwung der Gedanken und der Rede. Die Rede, die der ſächſiſche Generalſtaatsanwalt Friedrich v. Schwarze (28. Dez.

1870) gegen die Todesstrafe hielt, konnte in ihrer warm empfundenen und doch maßvoll ausgedrückten Menschenliebe der philanthropischen Blütezeit so gut würdig heißen, wie etwa die von lebhaftestem sittlichen Ernst getragene und doch rein sachliche große Anklagerede Eduard Laskers (1829—1884) gegen die Mißbräuche in der Eisenbahnverwaltung und das „Gründertum" (7. Feb. 1873) einem Moralisten jener Periode nicht übel gestanden hätte. Heut zuckt man im Vollgefühl der „Realpolitik" die Achseln — als ob nicht der große Realpolitiker Bismarck gerade damals dem Deutschen Reich in der Neuordnung seines Verfassungs-, Heeres- und Justizwesens die Grundlagen geschaffen hätte, ohne die die Realpolitik über die alte kleinliche Vorteilshascherei der Diplomaten alter Schule nie hinausgekommen wäre! Ohne die Idealisten, ohne die begeisterten Führer vor allem der damaligen nationalliberalen Partei wäre das Schwert nie geschmiedet worden, das jetzt jeder Verächter des Feuers glaubt schwingen zu können.

Es war jener Idealismus, den wir kurz vor dem Ausbruch des großen Krieges heranreifen sahen, und den nun der glorreiche Erfolg eines von keinem Makel entstellten siegreichen Kampfes um Vaterland und Nationalehre zu voller Größe erstehen ließ. Er tönte wider in der neu aufblühenden Beredsamkeit; er schuf auch die größte Arena für die parlamentarischen Talente: den heut von allen Seiten gescholtenen „Kulturkampf".

Auch er war, mindestens wie er sich entwickelte, ein Kind des neuen Idealismus. Der zu frischer Kraft erwachte Patriotismus, die Kampflust der Uberwinder des Pessimismus, die wachsende Heroenverehrung hatten an ihm Anteil, freilich aber auch die verletzende Uberhebung, die dem Hochgefühl einer neuen, siegreichen Weltanschauung eigen zu sein pflegt. Heftig und ungerecht in der Polemik waren seine Vorkämpfer, wie Dühring, Haeckel, Treitschke, Scherer es alle auch waren. Und niemand wird behaupten, daß die „Maigesetzgebung" das Programm ganz innegehalten habe, das Bismarck in der großen Rede vom 14. Mai 1872 („Nach Canossa gehen wir nicht!") vorzeichnete: daß sie „in einem für die Gewissensfreiheit durchaus schonenden Wege, in der zurückhaltendsten, zartesten Weise" vorschritt. Sicherlich trug die Entfremdung, die zwischen „Gläubigen" und „Ungläubigen" längst eingetreten war, einen Teil der Schuld.

Erst der neuen Generation, die etwas Romantik mitbrachte,

wurde wieder ein gewisses Verständnis für die gläubige Minorität möglich. In der Majorität aber herrschten zweierlei Stimmungen. Der platte Materialismus war allmählich in die Schichten herabgesunken, bei denen immer das gerade Überwundene modern ist. Da galt es immer noch als geschmackvoll, eine Geburtsanzeige in den „Blättern für geistigen Fortschritt" (März 1876) mit den Worten zu schmücken: „Um den einstigen Mann zu erinnern, daß es außer jenen in der Schul-Weltgeschichte ihm vorgeführten Tyrannen und Pfaffen auch noch andere und zwar das Menschenwohl fördernde Männer... gegeben hat, legten wir ihm die Namen Reni Milton Büchner Darwin bei", oder gar eine Todesanzeige (Neue Freie Presse 9. Oktober 1873) so zu formulieren: „Es hat dem Universum gefallen, seinen Zellenhaufen Emanuel Kolisko in Pettau abzustreifen und der Metamorphose anheimzustellen." Aber diese platten und kindlichen Demonstrationen entsprachen einem selbstgefälligen Standpunkt materialistischer Orthodoxie, den die führenden Männer und Klassen längst aufgegeben hatten. Ein glühender Glaube, wenn auch ohne kirchliche Formen, erfüllte sie und ließ sie für ihre Ideale mit Leidenschaft kämpfen. Deshalb thut man unrecht, auf den „Kulturkampf" (wie auf den Konflikt) jetzt nur mit mitleidiger Verachtung herabzusehen. Man thut es doppelt mit Unrecht, weil auch auf der andern Seite ein tapferer und opferbereiter Idealismus erwachte. Weder überzeugte und beredte Verteidiger des Ultramontanismus wie die beiden Reichensperger (August 1808—1895, Peter 1810—1892) oder Hermann v. Mallinckrodt (1821—1874), noch die Priester, die in Gefängnis und Verbannung zogen, noch die Gemeinden, die sie mit Opfern erhielten, haben solches Urteil verdient. In dem leidenschaftlichen Miterleben dieser Kämpfe begann auch die katholische Litteratur, die so lange zurückgeblieben war, neue Kräfte zu sammeln; zunächst freilich ward es eine Litteratur des Kampfes bei dem talentvollen Publizisten Paul Majunke (1842—1899) wie bei den Historikern Johannes Janssen (1829—1891: „Geschichte des deutschen Volkes" 1877—1898) und Ludwig Pastor (geb. 1854). Man darf auf den Kulturkampf wohl jenes Wort anwenden, das Victor Hugo für die Provinz prägte, die so heldenhaft ihren Royalismus gegen die Republik aufrecht erhielt: „La Vendée est une plaie, qui est une gloire."

Aber in der Leidenschaft dieser Gegensätze wurde fast alles ver-

braucht, was von Idealismus lebte. Nichts blieb übrig für ein allgemeineres Kunstintereſſe. Nie ſtand der Durchſchnittsgeſchmack tiefer. In der Zeit, da man Jordan und Hamerling feierte, war man doktrinär; jetzt war man roh. Die Bühnen des ſiegreichen Volks eroberte die niedrigſte Kunſt des beſiegten Frankreich. Flaubert und die Goncourt kannte man nicht, Zola las man höchſtens aus Intereſſe an den Cynismen ſeiner Darſtellung; aber die ſeelenloſen Marionettenſpiele Sardous, die lüſterne Operette, das ſinnlich raffinierte Ballett triumphierten. Auf den Spuren der Pariſer Taſchenſpieler ſchritten nicht nur arme Witzlinge wie Oskar Blumenthal (geb. 1852), ſondern auch das feinere, aber gewiſſenloſe Talent Paul Lindaus (geb. 1839); und Kritik und Intendanzen öffneten weit die Pforten vor dem Einzug der effekthaſchenden Afterkunſt. — Die bildende Kunſt ſchlich träge weiter in abgetretenen Pfaden, oder ſie verewigte ihre Leere in Denkmalen eines äußerlichen Patriotismus, wie der furchtbaren Siegesſäule in Berlin, die durch Quantität und Koſtſpieligkeit die Öde ihrer Konzeption wett zu machen ſuchte. — Das Kunſtgewerbe war tot; die Mode, pariſeriſch wie nur je, kannte nur zwei Uniformen: die Körpergeſtalt brutal entſtellen und verrenken (es war die Epoche der Tournüre!) oder ſie raffiniert bloßſtellen; Fr. Th. Viſcher ſchrieb ingrimmig gegen „Mode und Cynismus“, gegen das Bepacken wie gegen das „in Kleidern nackt gehen“. — Am ſchlimmſten war das geſellige Leben entartet. Plötzlich, mit ungeſunder Haſt, war unter dem befruchtenden Regen der Milliarden ein Spekulationsfieber erwacht: die Gründerjahre ſtürzten herein, in denen die Maurer Champagner tranken und die Parvenüs der Bourgeoiſie in einem krankhaften Luxus den raſchen Genuß ihres unſicheren Beſitzes feierten. Ein verletzendes Protzentum nährte die geſpannten Klaſſengegenſätze. Dann brach der Krach herein, die induſtrielle Nemeſis, und zeugte ein häßliches Denunziantentum, lähmte die berechtigte Unternehmungsluſt und ließ einen leidenſchaftlichen Haß gegen das Bürgertum in zahlloſen geſchädigten oder — neiderfüllten Herzen zurück.

So ward das Jahrzehnt, das politiſch ſo glorreich daſteht, ſocial wie künſtleriſch eine Zeit tiefſten Niedergangs. Aber wiederum war es eine Zeit, in der allmählich die moderne Kunſt erwuchs. Die Alten waren müde — erſt nach 1880 fanden Fontane und C. F. Meyer ihre beſte Kraft; oder ſie wurden überſehen, zurückgeſtoßen, wie Gottfried Keller. Die reifen Männer hatten im

Kampf ſo viel zu leiſten, daß nicht einmal Anzengruber ganz ward, was er werden konnte. Aber es erwuchs eine neue Generation, deren Älteſter Nietzſche war.

Wilhelm Scherer ſchrieb damals (1870), an einen Aufſatz von Julian Schmidt anknüpfend, über „die neue Generation“. Als ihre Hauptmerkmale hob er hervor: „Die neue Generation iſt mit der romantiſchen Schule verwandt . . .“ Sie kehrt von der ſtrengen Arbeitsteilung zu allgemeinen Ideen, zu der „Univerſalität erfahrungsmäßiger Betrachtung“ zurück, aber „die neue Generation baut keine Syſteme“. „Die Naturwiſſenſchaft zieht als Triumphator einher.“ In all dieſen Punkten ſind der Kritiker der alten und der neuen Schule einig; nur nicht in dem letzten! Julian Schmidt erklärt für den erwählten Philoſophen der neuen Generation Schopenhauer; Scherer erkennt an, daß der theoretiſche Peſſimismus ſcheinbar obenauf ſei, aber mächtiger ſei der große allgemeine Zug des Geiſtes, der den Willen zum Leben in ſich trage. „Gewaltig fortſchreitende Zeiten wie die unſrige führen eine wunderbar beſeligende und erhebende Kraft mit ſich. Die Menſchen wachſen moraliſch über ſich ſelbſt hinaus. Die Frage nach dem Lebensglück des Einzelnen tritt weit zurück.“ So ſchrieb der große Patriot und Interpret der Volksſeele einen Monat ehe der Krieg gegen Frankreich ausbrach.

Faſt wie eine Verkündigung Nietzſches klingen die Worte. Auch dieſer iſt mit der Romantik verwandt, vor allem in der fundamentalen Scheidung des äſthetiſchen Übermenſchen vom philiſtröſen Sklaven und Herdenmenſchen. Auch er verſchmäht die kleinliche Specialiſierung; aber auch er baut kein Syſtem. Die Naturwiſſenſchaft hat auch ſeine Methode entſcheidend beeinflußt wie die Scherers — für Dühring oder Haeckel iſt ſie überhaupt die Wiſſenſchaft ſchlechtweg. „Phyſiologiſch“ war damals, wie Rudolf Hildebrand bemerkt, ein Lieblingswort. Und endlich, vor allem: auch Nietzſche iſt durch den mächtigen Zug des Geiſtes über Schopenhauer, aus dem er hervorwuchs, hinausgetragen worden. „Die Menſchen wachſen moraliſch über ſich ſelbſt hinaus“ — die Zeit reifte zu der Forderung des Übermenſchen heran.

Aber wenn Friedrich Nietzſche den Charakter der neuen Zeit am früheſten, ſtärkſten, vollſtändigſten vertritt — einzelne Elemente finden wir in allen herrſchend, die jetzt neu in die Arena rücken.

Am allgemeinſten iſt wohl das romantiſche Element ver-

breitet. Die Verhältniſſe waren dazu angethan, dieſe Stimmung reifen zu laſſen: Erwerbsgier und Genußſucht, übermütige Verachtung jeder idealen Auffaſſung, die unduldſame Orthodoxie eines gedankenarmen Materialismus — all dieſe ſchönen Dinge waren vor allem in der „beſſeren Geſellſchaft“ ſo ſtark verbreitet, daß ſie eine Reaktion erwecken mußten. Zartere Gemüter flüchteten ſich in irgend eine Weltferne; ſtärkere nahmen den Kampf auf. Die Kämpfer ſind diesmal in der Mehrheit. Aber faſt durchweg haben ſie eine merkwürdig ſanfte, faſt elegiſche Art zu fechten; zuweilen hat man faſt den Eindruck, als gäben ſie die von ihnen verteidigte Sache ſelbſt verloren.

Romantik als Stille, als Weltflucht, als religiöſe Verſenkung und Kultus inniger Stimmung — das iſt die Grundfärbung, in der eine größere Gruppe von Autoren auf den Kampfplatz tritt. Es ſind zumeiſt nicht eigentlich Mitglieder der „neuen Generation“, ſondern ältere Herren, die erſt jetzt zur Feder greifen. „Schriftſteller ſein,“ ſagt der franzöſiſche Litterarhiſtoriker Niſard, „heißt ein Mann der That mit der Feder ſein.“ So wird ein älterer, verdienter Gelehrter, der Germaniſt Max Rieger aus Darmſtadt (geb. 1828), jetzt durch die pietätloſe Zeitſtrömung zur „That durch die Feder“ aufgerufen. Der ſeine metriſche Studien und ſorgfältige Unterſuchungen über den Stürmer und Dränger Klinger geſchrieben hatte, veröffentlicht nun (1877) unter dem Pſeudonym „Utis“ eine Novelle, die gegen den Rationalismus der Zeit, gegen die rohen Renovierungen, gegen Richard Wagner als Propheten einer ſinnlich-modernen Kunſt polemiſiert, und ſtellt ſpäter eine Sammlung ſolcher Erzählungen („Der neue Phantaſus“ 1887) unter Tiecks Patronat. In der That wird in dieſen bewußt „altmodiſchen“ Novellen die Art Tiecks anmutig erneuert; Geſpräche über Kunſt, Muſik, Chriſtentum bilden den eigentlichen Hauptinhalt, ohne daß doch die Fabel einer gewiſſen liebenswürdig ſchlichten Grazie, die Charakterzeichnung eines behaglichen Humors entbehrte. Der Ton wie die Oppoſition gegen die Gegenwart erinnern öfters an Riehl, und vielleicht wäre nur ein größerer Eifer der Produktion erforderlich geweſen, um dieſer hübſch-anachroniſtiſchen Kunſt größere Erfolge zu ſichern. — Heinrich Steinhauſen (geb. 1836) aus Sorau trat zuerſt mit religiöſen Erzählungen auf („Geſchichte von der Geburt unſeres Herrn“ 1873), wandte ſich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, hiſtoriſchem Kolorit und

zum Teil leicht humoriſtiſcher Färbung zu („Irmela“ 1880, „Markus Zeisleins großer Tag“ 1883, „Herr Moffs kauft ſein Buch“ 1891). Die behaglich-humoriſtiſche Zeichnung ſtill romantiſcher Interieurs bildet wohl ſeine Stärke; ſeltſame Käuze mit etwas jeanpauliſchem Anflug bewegen ſich in Geſchichten von altertümlicher Romanhaftigkeit ihrem glücklichen Ausgange zu. Es wird etwa (in „Markus Zeislein“) die alte idealiſtiſche und die neue realiſtiſche Kunſt in dem Schildermaler Zeislein und dem Dekorateur und Metallbuchſtaben-Debiteur Spirling in zurückhaltendſter Weiſe ſymboliſiert; aber der Verfaſſer nimmt nicht, wie Wilhelm Raabe, in perſönlichem Hervortreten für die alte deutſche Träumerei unbedingt Partei, ſondern weiß mit herzgewinnendem Humor ihre Schwächen zu verklären und die Mängel der neuen Art in ein milderes Licht zu ſtellen.

Auguſt Niemann (geb. 1839) aus Hannover, ein ernſter Grübler, erneuert den alten Reflexionsroman („Die Grafen von Altenſchwerdt“ 1883, „Eulen und Krebſe“ 1888, „Des rechten Auges Ärgernis“ 1889) und tritt in ſeinem Hauptwerk („Bakchen und Thyrſosträger“ 1882) mit offenem Viſier dem Materialismus und allem Scheinweſen der Zeit gegenüber. Vor allem iſt freilich Niemann ein echter Erzähler, den ſeine Geſtalten als ſolche intereſſieren und nicht bloß durch das, was ſie bedeuten. Weder die ſokratiſchen Geſpräche über Phrenologie, Gerechtigkeit, wahres Glück, die er in behaglicher Breite einlegt — ſeine Lieblinge ſind eben Denker und ſollen dieſe ihre Art „ausleben“ können — noch die ſatiriſche, mit ſtadtkundigen Porträts gewürzte Schilderung der Gründerzeit und ihrer Typen vermögen bei ihm die Luſt an romantiſchem Fabulieren zu erſticken; und die wildgewordene Tochter Mignons, die abenteuerliche Orientalin mit dem Korallenhalsband, erfüllt den Erzähler augenſcheinlich mit einer gut romantiſchen Freude am Unerhörten, die der moderne Leſer vielleicht nicht ſo ganz mehr mitempfindet. Aber es bleibt bei Niemann noch genug übrig, um ſeine Romane weit über den Durchſchnitt zu heben: kräftige Charakterzeichnung, originelle Situationen, wie die Gratulationscour bei dem großen Banquier, Witz, Selbſtändigkeit in der Auffaſſung. — Sehr viel anſpruchsvoller tritt Carl Weitbrecht (geb. 1847) auf, der Nachfolger Fr. Th. Viſchers am Stuttgarter Polytechnikum, der auch dem ſatiriſchen Roman Viſchers ein Gegenſtück zu geben verſuchte. Paulus Wickram, der Held von „Phaläna“ (1892), iſt, wie „Auch Einer“, idealiſiertes Selbſtporträt; und allen Verdruß

über seine nicht genügend beachteten Gedichte hat der Verfasser in diese „Leiden eines Buches“ getragen. Leider nur sind die Verse, die er darin selbst als Proben echter alter Poesie mitteilt, wirklich von „Professorenlyrik und Minnesingsang“ nicht so weit entfernt, um den Zornesausbruch über ein paar moderne Tadler zu rechtfertigen, die „Rose“ und „Gekose“, „leise“ und „Weise“ abgebraucht finden. — Von der liebenswürdigsten Seite zeigt sich dagegen das frische, reine, frohe und kräftig heitere Schwabentum in Eduard Paulus (geb. 1837) aus Stuttgart („Gesammelte Dichtungen“ 1892).

Der geistreichste und originellste Vertreter dieser Richtung, Hermann Oeser (geb. 1849 in Lindheim), gehört eigentlich in das folgende Jahrzehnt; dennoch dürfen wir ihn von Autoren wie Rieger-Utis und Steinhausen nicht trennen. Ein entschieden christlicher Geist erfüllt seine Bücher („Vom Tage“ 1888, „Stille Leute“ 1890); aber das bedeutendste mindestens, „Des Herrn Archemoros Gedanken über Irrende, Suchende und Selbstgewisse“ (1891), wird auch, wer dem positiv religiösen Inhalt völlig fernsteht, nicht ohne Genuß, nicht ohne Belehrung und Bereicherung lesen. Hier ist echte Originalität, die in volkstümlich-kräftigen Gleichnissen zu veranschaulichen weiß. Es erinnert an die alte, mit dem Gedanken anmutig Versteck spielende Art alter Prediger, wenn er Gebote verkündet wie diese: „Du sollst nicht das Spalier begießen“, „Du sollst nicht Schnee schöpfen“, „Du sollst kein Pflästerchen schmieren“, und wenn er diese Vorschriften dann mit glücklich gewählten Beispielen erläutert. Einer ruhig beobachtenden Natur erwachsen aus der didaktischen Praxis fast unwillkürlich typische Figuren, typische Situationen. Nicht immer sind sie tief; die „Barometrischen Studien“ etwa sind in der bequemen Manier der schwächeren Stücke Zschokkes abgefaßt; aber die Geschichte von „Eros und Psyche in Himbach“ wiegt mit ihrem stillen Ernst und ihrer leisen Beleuchtung abgelegener „Provinzen im Seelenleben“ manches Predigtbuch auf — und auch manchen Band moderner „états d'âme“. Und der Geist selbständigen Suchens, wie er etwa in „Herr Echternacher“, „Der Weiterschieber“ oder der tiefsinnigen Anekdote „Der Zerstreute“ umherleuchtet, wird freilich dem, der den Charakter höher schätzt als den Mann der Parteischablone, lieber und werter sein, als die abgetragene Meinung der „Selbstgewissen“ auch in der eigenen Partei.

Ohne den religiösen Standpunkt dieser Männer zu teilen, steht

Adalbert Meinhardt (Marie Hirſch aus Hamburg; geb. 1848) ihnen in der Geſamtſtimmung nahe. Ein romantiſches Unbehagen an der lauten, überhellen Gegenwart führt auch dieſer Schriftſtellerin die Hand. Spät iſt auch ſie zur Produktion gekommen („Reiſenovellen“ 1885); aber auch ſie glauben wir als ein Glied dieſer, von der Mitte des ſiebenten Jahrzehnts ausgehenden Gruppe anſprechen zu ſollen. Der Kampf gegen den Peſſimismus hat bei ihr einen eigentümlich elegiſchen Zug; „das Leben iſt golden“ (1897) — aber doch nur für den, deſſen ſtarkes Illuſionsvermögen es ſich ſo zu träumen vermag, bleiern, drückend ſelbſt für den Edlen und Tapferen, dem die Poeſie der Seele verſagt iſt. Und wer ſelbſt, von dieſer erfüllt, zum Höchſten aufſteigt, Ruhm, Dankbarkeit, Liebesglück erntet — dem kappt früh der Tod die Segel des ſtolzen Lebensſchiffes („Heinz Kirchner“ 1893). Dies Bedürfnis nach der Zeichnung glücklicher, helläugiger Träumer, das doch immer korrigiert wird von einem trüben Blick auf die Lebenswirklichkeit — es iſt für die ganze Zeit ſo bezeichnend wie für die Verfaſſerin ſelbſt. Ihr peinlich ſorgfältiger, zuweilen gezierter Stil, ihre Vorliebe für das eigentlich oder uneigentlich Märchenhafte, ihre ſtark moraliſierende Tendenz laſſen nicht minder in ihr den Spätling einer etwas älteren und ſchon beim erſten Auftreten leicht angealterten Schule erkennen.

Mit kräftigeren Waffen gingen andere dem „neuen Geiſt“ zu Leibe. Wir ſahen, wie Eduard Griſebach (geb. 1845) in ſich ſelbſt den weltſcheuen Peſſimismus überwand: durch ſtarken Anteil an den Geſchicken des Vaterlandes. Das iſt eine typiſche Erſcheinung. Die politiſche Tendenz erlöſt wieder einmal von der äſthetiſchen Weltflucht. Eine patriotiſche Didaktik fühlt es als Verpflichtung, die Nation loszumachen von allem dem, was aus dem Materialismus, dem Realismus, aber auch dem neuen Idealismus heraus ſie bedroht. So werden alle dieſe Dichter polemiſch; und nur etwa ein Richard Voß, in ſeine Romantik eingeſponnen, blieb gegen das, was andere ſchufen, gleichgültig.

Hans Herrig (1845—1892) aus Braunſchweig vereinte in ſich, wie die Braunſchweiger Karl Lachmann und Wilhelm Raabe, einen ſtarken Patriotismus, eine etwas verſtandesmäßig gefärbte humoriſtiſche Ader und eine auf ſcharfes Grübeln gerichtete Tendenz. Von ganzer Seele Schopenhauerianer und Wagnerianer, mußte er ſich zu dem, was ſich neu regte, in ſcharfem Gegenſatz fühlen. Als

Kritiker und Ästhetiker wie in wenig beachteten historischen Dramen verfocht er (seit 1872) mit Eifer seinen Standpunkt, gelangte aber zu größerer Bedeutung erst mit dem Festspiel „Luther" (1883). Es brachte die Festspiele in die Mode — eine Zwischengattung zwischen volkstümlicher Massenaufführung und Liebhaberbühne, deren Autoren aber meist schon an dem eigenen Dilettantismus scheiterten, ehe noch der ihrer Schauspieler ihr Werk zerstören konnte. Herrigs Stück verbindet die Vorführung dramatisch bewegter Bilder glücklich durch knappe, populär gehaltene Berichtstücke. Dabei tritt der Geist eines echten Patriotismus mehr aus dem Vorgeführten heraus, als daß der Dichter selbst ihn immer aus den Kulissen hervordonnern müßte; es ist ein Experiment, aber kein übel gelungenes.

Keine philosophische oder religiöse Befangenheit, kein Grübeln und keine pädagogische Tendenz arbeitet in dem stärksten Talent dieser Gruppe. Ernst v. Wildenbruch (geb. 3. Februar 1845 zu Beirut) ist nur von einer Leidenschaft erfüllt: ganz und gar gehört er der patriotischen Muse. Zwei „Heldenlieder" („Vionville" 1874, „Sedan" 1875) machten ihn zuerst weiteren Kreisen bekannt — die ersten Versuche, die Großthaten des Krieges episch auszumünzen. Auf eine starke Liedersammlung („Lieder und Gesänge" 1877) folgte dann, von seltneren Romanen, Novellen, Humoresken unterbrochen, die lange Reihe seiner Dramen (von den „Karolingern" 1882 an), in stürmisch hervorbrechender Flut; und sicherlich liegt ihm die dramatische Thätigkeit am nächsten.

Am schwächsten ist er als Erzähler. Schon sein erster Roman, „Der Meister von Tanagra" (1880), leidet unter der stürmischen Ungeduld des Autors. Schon hier haben wir ganz den späteren Wildenbruch: er haftet an dem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck großer Erregungen, er bedarf überall starker Gesten, lauter Worte, leidenschaftlicher Konflikte. Das Stille, das Dauernde, die hohe Macht der Ruhe existiert für ihn nicht. Aus der Zeit nach Goethe, aus der modernen Ehrfurcht vor mächtigen ernsten Gesetzen sind wir zurückgeworfen in eine Weltanschauung, die nur eine Entwickelung in Katastrophen kennt — ja, für die die Entwickelung nur um der schönen Katastrophen willen da ist. Wildenbruch, in dessen Adern Hohenzollernblut fließt, den der Zufall — den „vaterländischen Dichter"! — im Orient geboren werden ließ, er besitzt durchaus jene Freude der Hohenzollern am pathetischen Moment; er liebt es, wie Friedrich I. im Krönungsmantel zu erscheinen, Geister

zu beſchwören wie Friedrich Wilhelm II., Dome einzuweihen wie Friedrich Wilhelm IV.; er liebt es, in feierlicher Pracht und mit ſymboliſchen Gebärden einherzuziehen, wie die Fürſten des Morgenlandes. Der Moment, in dem das Mitgefühl mit ſeinen Figuren ihn zu einem wahren Rauſch der Empfindung hinreißt, iſt für dieſen modernen Romantiker das eigentliche Ziel der dichteriſchen Sehnſucht: der Augenblick, wo der ſeiner Kinder beraubte düſtere Offizier die Fauſt verwünſchend gegen den Himmel erhebt („Kindertränen" 1884) oder der arme Kadett an einer zerſtörenden Erfahrung ſtirbt („Das edle Blut" 1893). Vom erſten Augenblick an wird die ganze Erzählung auf ſolche Momente zugeſtutzt („Novellen" 1882, „Neue Novellen" 1885); düſtere, unheimliche, kranke Figuren („Eifernde Liebe" 1893, „Das wandernde Licht" 1893), in ſeltſame Schickſale verſtrickt, Märtyrer („Claudias Garten" 1896), kurz Männer des anſchaulich ſchweren Schickſals werden auf die Bühne geſtellt und zu ſtürmiſchem Verderben oder unwahrſcheinlicher Rettung hingeriſſen. Dennoch aber — all dieſe Leidenſchaft bleibt uns äußerlich, wir ſehen nur die Geſten, die wilden Bewegungen, wir hören das Herz nicht ſchlagen. Alle Erzählungen Wildenbruchs wirken wie Pantomimen. Da wandert hinter den Fenſtern eines düſteren Schloſſes ein Licht hin und her — wir ahnen Schauerliches, wir denken an verwandte Erzählungen E. Th. A. Hoffmanns; ſchließlich handelt es ſich um die fixe Idee eines verrückten Dieners, der ſeinen Herrn geiſteskrank glaubt und faſt geiſteskrank macht. Denn auch Wildenbruch, wie Otto Ludwig, geht aus vom Anblick packender Situationen; und darin liegt das gute Teil echt dramatiſcher Begabung, das er beſitzt. Aber er läßt ſie nicht ausreifen; er nimmt ſich nicht die Zeit, ſie zu ſtudieren; er haßt Ibſen, der ſo langſam und methodiſch ſeine Figuren kennen lernt und den Rauſch des inſpirierten Schaffens daran ſetzt. Deshalb wirken Wildenbruchs Werke wie eine Reihe bewegter Bilder, die ein Zwiſchenvorhang trennt, gleichgültig dazwiſchen geſprochene Berichte im Roman, nebenſächlich behandelte Füllſcenen im Drama. Deshalb iſt er zum Epiker verdorben, den der ganze Weg ſeines Helden intereſſieren muß, der Zeit haben muß — Wildenbruch hat nie Zeit.

In ſeinen Gedichten dagegen findet die leidenſchaftliche Erregung oft ſtarke Töne:

Beſſer, vom Vulkan durchflutet,
Als ein ausgebranntes Land,
Beſſer noch ein Herz, das blutet,
Als das ſolchen Frieden fand.

In ſeinem berühmteſten Gedicht, dem „Hexenlied“, mag man wohl fragen, ob es glücklich war, die Beichte des ſchlimm-heiligen Medardus von dem Beichtiger erzählen zu laſſen, die er doch beſſer ſelbſt vor unſeren Ohren ablegte; aber die vulkaniſche Macht dieſes Ausbruchs wütender Liebe bleibt ſelbſt in dieſer Abſchwächung noch wirkſam. Oder ein Stück, in dem wir den Gegenſatz dieſes nervöſen Temperaments zu der künſtleriſchen Ruhe anderer Zeiten mit Händen greifen. Paul Heyſe hat jenen „Odyſſeus“ gedichtet, den niemand vergeſſen wird, der ihn las: der heimgekehrte Dulder träumte von Sturm und Wogen und jetzt blickt ſein Auge ruhelos: „Wie ſoll ich nun tragen ein ruhiges Glück?“ In wenigen Strophen ein erſchütterndes Menſchenſchickſal, eine meiſterhaft abgerundete Novelle: der Mann, der aus Kampf und Not gerettet Kampf und Not nicht mehr entbehren kann. Ein Höhepunkt — und dann ein ſtimmungsvoller Abſchluß. — Wildenbruch ſetzt das Gedicht fort; er verlängert es zu „der Odyſſee letztem Teil“. Odyſſeus ſtürzt wirklich in die Flut: „Hier drinnen iſt Tod — und da draußen das Glück.“ Aber draußen hört er den herzzerreißenden Schrei ſeines Weibes, und mit eiſernem Arm ſteuert er ſich wieder zurück zu Penelopeia, und in den Armen liegen ſich beide. Die ſehnſüchtigen Gefühle des Heyſeſchen Helden werden in konkrete Thaten umgeſetzt, Penelopens Weh verdichtet ſich zum gellenden Schrei — der tiefe, unlösbare Konflikt wird durch eine theatraliſche Umarmung, durch ein Schlußtableau erſetzt. Und wenn Odyſſeus morgen nochmals in das Boot ſteigt? Und dennoch — ſo lebhaft ſind die Gebärden, ſo wild iſt der Schrei, daß wir unter ſeinem Eindruck bleiben, daß wir dem Dichter das Unwahrſcheinliche zuzugeſtehen bereit ſind. Freilich, ermüdet er uns durch Balladen von ungebührlicher Länge („Die letzte Pflicht“, „Des Parſen Gebet“), ſo treten die Mängel des Epikers zu ſtark hervor, als daß der Lyriker ihn retten könnte. Und auch dem ſchadet ſeine Neigung für das Laute, Sinnlich-Wirkſame. „Kein Pianiſſimo ohne Pauken.“ Bei Wildenbruch ziehen ſogar die träumenden Frühlingsgedanken „ſauſend und brauſend“ über die Erde. Jener Reiz, ſtille Zuſtände ſich ſelbſt ausſprechen zu laſſen, iſt ihm ver-

ſagt; das muß er Goethe und Lenau und Mörike und Storm überlaſſen. Aber was der Menſch laut ausſprechen kann, das verkünden ſeine wirkungsvollen Gelegenheitsgedichte („Kaiſer Wilhelms Tod", „Auf Richard Wagners Tod", „Auf Wilhelm Scherers Tod", „Ihr habt es gewagt!") ſtark und mächtig. Denn dieſer leidenſchaftlichen Seele iſt es ernſt mit dem Miterleben. Hier iſt ein greifbares Ereignis: der Tod eines Helden, ein unbegreiflicher Parlamentsbeſchluß, ein Jubiläum. Da tritt er heran, wie in der heroiſchen Poeſie der Urzeit der Vorſänger an die Bahre des Häuptlings oder an den Altar trat: als Vorſprecher ſeines Volkes, das er in einer Empfindung einig weiß, und ſtark hervorquellend, regellos, unmittelbar findet dieſe Empfindung Ausdruck.

Heinrich v. Kleiſt darf im ganzen wohl der Schutzpatron der dramatiſchen Thätigkeit Wildenbruchs heißen. Nur eben — man könnte Wildenbruch doch nur einen veräußerlichten Kleiſt nennen. Die Pſychologie, das heißt die Erkenntnis ſeeliſcher Notwendigkeiten, iſt erſetzt durch eine faſt willkürliche Folge äußerer Handlungen; die Individualiſierung, die einen Kottwitz und einen Kohlhaas und all die Geſtalten des „Zerbrochenen Krugs" ſchuf, iſt verdrängt durch ein Arbeiten mit feſten Typen und Rollenfächern: der patriotiſche Alte, der Intrigant, der zwiſchen dem ſchwarzen und dem weißen Engel ſtehende Fürſt. Die bei Kleiſt je nach der Situation ſo ganz verſchieden ſchimmernde Sprache wird einer gleichmäßigen Aufgeregtheit geopfert. Manche Dramen Wildenbruchs ſind dramatiſierter Treitſchke: der „Neue Herr" (1891) iſt ſo einſeitig und ungerecht, ſo übermäßig pathetiſch und ſo wenig pſychologiſch wie gewiſſe Partien in der „Deutſchen Geſchichte". Aber bei andern geht das zügelloſe Behagen am Pathos noch weit über das hinaus, was dem erregten Charakter zugeſtanden werden mag. Dann hat man den Eindruck einer erzwungenen Selbſtberauſchung: er dichtet dann, wie Hedwig Dohm witzig ſagt, „mit geballten Fäuſten", und im Sturm der Überanſtrengung zerſchlägt er alle Menſchenähnlichkeit, alle Möglichkeit in der Pſychologie der Seelen und der Verhältniſſe („Die Gewitternacht" 1898).

Und doch wieder, hier wie bei den Erzählungen: wir haben nicht den Eindruck angeborener urſprünglicher Rieſenkraft. Die Stürmer und Dränger ſchlugen auch einmal alle Bahnen in Stücke; aber ſie hatten Kraft genug übrig, um neue Bahnen zu bauen. Wildenbruch aber iſt über den „Götz" und die „Räuber" nie

hinausgekommen — in der Technik; in der Pſychologie iſt er kaum bis zu ihnen gelangt. Er hat ſich an Shakeſpeares Drama geſchult („Chriſtoph Marlowe"), an Schiller und Kleiſt, an dem realiſtiſchen Drama der Gegenwart („Die Haubenlerche" 1891, „Meiſter Balzer" 1892); er hat litterariſche Satiren in dramatiſcher Form („Das heilige Lachen" 1892) und große hiſtoriſche Trilogien („Heinrich und Heinrichs Geſchlecht" 1896) geſchrieben — eine eigentliche Entwickelung aber iſt in ſeiner Geſamtproduktion faſt ſo wenig zu finden wie innerhalb des einzelnen Dramas. Feſte Typen gewaltſam zu theatraliſchen Effekten zu führen — das blieb vom „Harold" (1882) bis zum „Heinrich" (1896) ſeine Art.

Einen Mann wie Wildenbruch muß man auf die Frage prüfen dürfen, ob ſeine Leiſtung einen Fortſchritt in der deutſchen Dramatik bedeute oder nicht. Und um dieſe Kardinalfrage zu beantworten, genügt ein Blick auf die Schöpfung, in der Wildenbruch ſeiner Eigenart am ſtärkſten nachgab: auf den „Willehalm" (1897).

Kaiſer Wilhelms Leben und Tod ſollte zu einem nationalen Feſtſpiel geſtaltet werden. Wenn irgendwo, war hier angebracht, was die Größe unſerer Zeit ausmacht: der Reſpekt vor der Thatſache. Die Ehrfurcht vor der Wirklichkeit begründete Bismarcks Größe wie die Darwins, Menzels wie Fontanes. Und wann war dieſe Ehrfurcht leichter als nach den großen Tagen von Sedan?

Wenn der Dichter ſich entſchloß, die überwältigende Bedeutung ſolcher Tage, ſolcher Opfer zu verherrlichen — was konnte er Beſſeres thun als ſchlicht erzählen? Die Gegner der Modernen berufen ſich ſo gern auf die Antike; ſo vergleiche man doch des Aiſchylos großartig-ſchlichte „Perſer" mit dem lärmenden Prunk der Allegorien und Perſonifikationen in Wildenbruchs „Willehalm"!

Was beſitzen wir in Kaiſer Wilhelms Leben in Wahrheit? Ein Heldenleben von ſchlichter Größe und von vorbildlicher Reinheit. „Sie haben mich bedrängt von Jugend auf, aber ſie haben mich nicht übermocht." Keineswegs durch hervorragende Eigenheit unter ſeinen Standes- und Altersgenoſſen auffallend wuchs er auf; Pflichtgefühl und Not des Vaterlandes erzogen ihn. Immer ſchwerer wurden die Kämpfe; der in innerſter Seele weiche Mann, der leicht weinte, war dem Verzagen, dem Verzichten nahe. Und dann plötzlich die herrlichſte Erfüllung: in einem großen und gerechten Kriege einigt ſich das ganze Volk, trägt den greiſen Helden jubelnd auf ſeinem Schild, umdrängt ihn mit verehrungs-

voller Liebe. Das iſt das Bild, das die Geſchichte bietet. — Und Wildenbruch? Iſt wirklich auch hier Ariſtoteles' Wort wahr, daß die Poeſie philoſophiſcher ſei als die Geſchichte? O nein! Konventionelle Masken bietet man uns für geliebte Geſichter. Ein beliebiges Märchen von böſen Tyrannen und tugendhaften Geiſeln, von wilden Tänzerinnen und blonden Jungfrauen — ein Ballett ſtatt der großartigſten Erfahrung eines Volkes! Mehr Poeſie, mehr echte Poeſie liegt in den Worten „Kaiſerproklamation in Verſailles" als in all dieſen ſchwirrenden Allegorien und billigen Symbolen; mehr lyriſche Kraft liegt in dem einfachen Bilde des alten Herrn im hiſtoriſchen Eckfenſter, zu deſſen liebem Geſicht ſich die Bevölkerung in dankerfülltem Jubel Tag für Tag drängt, als in all dieſen gekünſtelten Rhythmen.

Hier treffen wir in greller Deutlichkeit jene Überhebung des falſchen Idealismus, die alle Wirklichkeit verachtet, ſo lange ſie nicht mit den traditionellen Mitteln einer hieratiſchen Poeſie aufgeputzt iſt. Der Dichter hat keine Ehrfurcht vor der geſchichtlichen Wahrheit; er verſchmäht es, das Bild zu benutzen, das die Phantaſie des Volkes von ſeinen Heroen entwarf; er ſtiliſiert nach eigenem Gutdünken unter Anleitung akademiſcher Prinzipien. So aber darf man nicht umgehen mit dem heiligſten Gut einer Nation. Sünde iſt das, ſchlimmer als der tendenziöſe Mißbrauch, den das Junge Deutſchland mit Molière oder Friedrich Wilhelm I. oder dem jungen Goethe trieb. Hier ſcheiden ſich die Wege. Heißt das Idealismus, ſo gilt es das deutſche Volk und die deutſche Poeſie davor zu warnen. Wir wollen unſere menſchlich-wahren Helden, den alten Fritz mit der Schnupftabaksdoſe und Bismarck mit dem Schlapphut; wir wollen keine Sonnenkönige Boileaus und keine hiſtoriſchen Operndichtungen, wie die Hofpoeten des Rokoko ſie verfaßten. Uns ſcheint die große Wirklichkeit der deutſchen Geſchichte zu gut, um als Rohſtoff für akademiſche Poetiſierung zu dienen.

Wir können deshalb in Wilhelm Jordan, in Robert Hamerling, in Ernſt von Wildenbruch nur litterariſche Reaktionäre ſehen. Aber wir ehren in ihm wie in ihnen den tapferen Idealiſten, den ehrlichen Bekenner. Denn niemand wird zweifeln, daß er die vollſte ſubjektive Wahrheit in ſeine Schöpfungen legt. Als ein Prieſter fühlt er ſich. Der mittelgroße, korpulente Mann mit dem lebhaft gerötеten kurzſichtigen Kopf, dem ſtarken Schnauzbart, den lebhaften Bewegungen ſieht immer aus, als ſei er von weltfernen

Dingen in Anſpruch genommen, die aber dringend, eilig, nötigſt ſind; und das iſt auch ſeine Empfindung. Dieſe naive Vorſtellung von der Unentbehrlichkeit nicht nur der Poeſie überhaupt, ſondern ſeiner Poeſie, macht die Geſtalt menſchlich ſo liebenswürdig: wir fühlen die volle Selbſtloſigkeit eines hingebenden Gemütes, das den Zeitgeſchmack und die Zeitkritik überhört und tapfer auf dem Poſten bleibt, den es ſich zugewieſen glaubt. Wir verkennen auch nicht, daß Wildenbruch aus ſeinem Glauben heraus dieſer Zeit manches zu bieten hat, was ſie ſonſt vermißte. Vor allem iſt es der lebhaft menſchliche Anteil des Dichters an ſeinen Figuren. Eine Zeit lang ſah es aus, als ſei der moderne Autor an ſeiner Gleichgültigkeit gegen die eigenen Kinder zu erkennen. Dem gegenüber fühlte das Volk mit Recht in Wildenbruchs „Harold“ oder „Quitzows“ oder „König Heinrich“ etwas von der Tradition der großen Meiſter.

Bei gleichem Ausgangspunkt blieb Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrabe in Pommern) noch viel tiefer als Wildenbruch in der Romantik ſtecken. Schon das ſchwächliche Kind dichtete ſich das Leben bis in alle Einzelheiten um, berauſchte ſich an Viſionen: „Es waren geiſtige Morphium-Injektionen, die ich mir gab. Sie halfen mir, meinen elenden körperlichen Zuſtand zu ertragen, jedoch der Schaden, den ſie in meinem Organismus anrichteten, ſollte ſich über meine ganze Jugend erſtrecken.“ Auch wohl noch darüber hinaus! — Dann kam der Krieg, und die tapfere Seele begehrte mitzuthun; aber nur als Krankenpfleger konnte „unſer Kleines“ der Armee folgen. Die großen Erfahrungen ſteigerten in dem Träumer die Viſionen bis zu beängſtigender Deutlichkeit; er mußte ſie ſich von der Seele ſchreiben. So entſtanden die „Viſionen eines deutſchen Patrioten“ (1874). Und nun drängte ſich, raſcher noch als bei Wildenbruch, Werk auf Werk. Wie dieſer (im „Neuen Gebot“ 1886) ergriff Voß die Tendenzen des Kulturkampfes („Unfehlbar“ 1874, „Savonarola“ 1878). Dann verſank er in peſſimiſtiſches Brüten („Scherben, geſammelt vom müden Manne“ 1875—1878) und erlangte damit zuerſt weitere Beachtung, denn dieſe Müdigkeit, dieſe vornehme Verzweiflung war ſo weit verbreitet! Das Trauerſpiel „Luigia San Felice“ (1882) brachte ihm den Preis, den das Mannheimer Nationaltheater zum Jubiläum der erſten Aufführung von Schillers „Räubern“ ausgeſetzt hatte: unter 156 Stücken ſchien den Richtern dies „an tragiſcher Kraft und tiefer

Erfassung allgemein menschlicher Konflikte" dem genialen Vorbild am nächsten zu kommen. Es war ein verhängnisvolles Symptom: auch Voß sollte nie über das Stadium des „Sturmes und Dranges" hinauskommen. Auch ihm ist das wilde Wonnegefühl des zügellosen poetischen Wahnsinns das höchste Glück des Dichters. In wirkungsvollen Kontrasten, in pathetischen Reden, in effektvollen Situationen ergeht sich seine Phantasie; das Leben kennt er, wie Goethe von einem Dichter in Bezug auf die Natur sagte, „eigentlich nur durch Tradition". Aber in diesem rührend gläubigen Dichtergemüt gewinnt das Theatralische fast eine neue Wahrheit; man möchte die wildesten Effekte sagen lassen, was bei Victor Hugo die Verlorene sagt: „Ton amour m'a refait une virginité!" So naiv, so ehrlich hat niemand an alle Theatercoups, an alle Monologe voll grenzenloser Selbsterkenntnis, an alle Charaktere von bewährtem Zuschnitt geglaubt wie Voß. Bewegt er sich nun auf einem Boden, der eine gewisse theatralische Vorbereitung mit sich bringt, so mag er eine Art Wirklichkeit vortäuschen: so in jener „Luigia San Felice", wo süditalienisches Naturell und Erregung des politischen Bürgerkriegs zusammenwirken, um pathetische Reden, um dekorativ wirksame Symbole, vielleicht sogar um wunderbare Charakteränderungen möglich erscheinen zu lassen. Sonst aber hört man aus diesen wie Wasser formlos ausgegossenen Versen, in denen Parentheſen wie ungeschmolzene Eisstückchen herumschwimmen:

Auf seinen Prätor schaut das ganze Volk
(Denn sein war Tempel, Opfertier und Schlächter,
Und Vestas Jungfraun übten nicht ihr Amt).
Er blickt die Göttin an —

aus diesen konventionellen Wendungen der Prosa immer nur den Verfasser — einen Dichter, den die Sehnsucht aus der gemeinen Wirklichkeit der Dinge fortreißt, ohne daß ihn doch die Kunst zu einer höheren Wirklichkeit emporzutragen vermöchte.

Ebenso anachronistisch wirken seine Romane („Die neuen Römer" 1885, „Die neue Circe" 1886, „Dahiel der Konvertit" 1888) mit der hysterischen Aufgeregtheit ihrer charakteristischen Abenteuer und abenteuerlichen Charaktere. Was „Michael Cibula" (1887) allein an Unmöglichkeiten in Psychologie und Kolorit aufweist, läßt sich durch Jahrzehnte unserer Romanproduktion hindurch anderwärts nicht in gleicher Häufung auftreiben.

Wenn Voß mit seiner schwächlichen Nervosität, seiner senti-

mentalen oder überreizten Subjektivität etwas in ungünstigem Sinne „Modernes“ hat, das Wildenbruchs robuster Natur ganz abgeht, so vertreten zwei andere Dichter, in denen gleichfalls die Vaterlandsliebe für die ganze Richtung und für die Opposition zum Zeitgeist entscheidend wurde, andere, bessere Eigenschaften der neuen Zeit.

Kein stärkerer Gegensatz zu Voß' und Wildenbruchs mit konventionellen Mitteln zu typischen Effekten hinstrebenden Romanen läßt sich finden als die Geschichten von Theodor Hermann Pantenius (geb. 1843) aus Mitau. Schon äußerlich bildet der Kurländer zu dem Pommern den schärfsten Gegensatz. Richard Voß ist von Carl Busse in jener Gesamtkritik älterer Dichter, die wir für Grosse anzogen, mit Recht in den Nachtrab der Münchener Dichterschule gestellt worden: die ästhetische Erscheinung gehört dazu, das wild flackernde Auge und die lebhaft bewegte Kravatte, der weiche Filzhut und die weiche Stimme. Pantenius ist dagegen, wie ihn ein liebevoll verstehender Kritiker, Fedor v. Zobeltitz, schildert, „ein großer breitschultriger Mann, ein ‚Eichenstamm‘, wie der Held in seinem ‚Allein und frei‘ heißt, helläugig, mit kräftiger Stirn und charaktervollen Zügen — und bei vollendeter Höflichkeit sehr geradezu, vor allem bis zum Verletzen wahrheitsliebend“. Fest und bestimmt steht er in der Wirklichkeit. Seine geliebte kurländische Heimat ist ihm innigst vertraut, und der eigenartige Duft, der ihr eigen ist, liegt über seinen Erzählungen wie über seinen schlicht und anschaulich vorgetragenen Jugenderinnerungen (1898): ein Duft, der aus den Niederschlägen einer stürmisch bewegten Vergangenheit und aus den Blüten einer stillen, fast weltfremden Gegenwart seine Ingredienzien zieht. Und wieder gehört Pantenius wie Walter Scott und Willibald Alexis zu den echten Meistern des historischen Romans, weil er nicht irgend eine „interessante Situation“ aus der Weltgeschichte herausschneidet, sondern aus der fließenden Entwickelung eines Stammes die Momente hebt, die die innersten Grundzüge der nationalen Individualität erblicken lassen. In seinem besten, reifsten Werk, „Die von Kelles“ (1885), sehen wir den kurländischen Adel der Reformationszeit vor uns in wunderbar kräftig erfaßter Eigenart; und die leisen Andeutungen des Autors genügen, um uns herausfühlen zu lassen, was der Zeit allein und was dem kurländischen Wesen überhaupt angehört. Und die Zeit mit ihrer wilden Vergeudung prächtiger Anlagen, mit ihrem

kaum zu entwirrenden Durcheinander der politiſchen, konfeſſionellen, ſocialen, perſönlichen Gegenſätze — ich wüßte nicht, wo ſie wirkſamer gezeichnet wäre. „Zweckloſe Kraft unbändiger Elemente“ überall — im Raufen wie im Saufen, im Päneſchmieden wie im Prahlen. Vor allem die prächtigen Trinkgelage haben ihresgleichen nur in einem Buch, das nicht unſerer Litteratur angehört: in Selma Lagerlöfs „Göſta Berlingsſaga“ (1895), dieſer modernen ſchwediſchen Ilias. Was thut es, daß die ernſten archivaliſchen Studien des Lokalpatrioten ſich gelegentlich zu ſtark bemerkbar machen: nicht immer weiß er die Berichte über das Thatſächliche ganz in die Stimmung des Erfundenen aufzulöſen; aber es braucht nur eine ſeiner Figuren wieder zu erſcheinen, der prächtige alte Stiftsvogt mit ſeinem peſſimiſtiſch-hoffenden „Na Gott beſſers!“, der ſtreitbare Pfarrer — offenbar Pantenius' Liebling — oder ſein unwürdiger Amtsgenoſſe — gleich ſind wir ſchon wieder in der Illuſion des Mitlebens. Mag auch der Verfaſſer in archaiſtiſcher und dialektiſcher Rede des guten zu viel thun und uns erſt nur erraten laſſen, was „Tolk“ und „Kauſe“, „Welpe“ und „Gorre“, „geſchmächtigen“ und „quäſten“ bedeutet — die Charaktere verſtehen wir dafür um ſo ſchneller in ihrer klaren und doch nirgends — außer etwa bei der frommen, heimlich liebenden Jungfrau — konventionellen Zeichnung. Und das ganze Buch hat auch, wie jedes Werk einer ſtarken Individualität, ſeine eigene Atmoſphäre. Ein kräftiger, ſchlichter Gottesglaube, eine entſchiedene chriſtliche Religioſität, ein konſervativ germaniſcher Geiſt durchdringt nicht nur die Hauptgeſtalten, ſondern auch die Geſchichte ſelbſt. Kein enges Eifern — aber der Schmerz der Liebe, ein verhaltener Zorn, eine ſtille Hoffnung — ſie laſſen uns die politiſchen Fehden des Deutſchen Ordens, der Biſchöfe, der Städte, der Eingeborenen wie ein Schickſal, das wir miterleben, nahe vor die Seele treten.

Und dieſelbe Zeit, die in den hiſtoriſchen Roman einen kräftigen realiſtiſchen Zug brachte, hat ihn auch in die ſonſt jedem Realismus noch ſtrenger verſchloſſenen Gebiete der Lyrik getragen. Schon hier muß der Name von Pantenius' Altersgenoſſen Detlev v. Liliencron (geb. 1844) genannt werden, obwohl ſeine litterariſchen Anfänge erſt in das nächſte Jahrzehnt fallen. Aber in ſeiner Freude an realiſtiſchen Kampfſchilderungen und nicht minder realiſtiſchen Gelagebildern, in ſeiner kräftigen Originalität und ſeiner patriotiſchen Tendenz iſt der Schleswig-Holſteiner mit dem Kurländer innigſt

verwandt. Auch seine Dichtung streckt, wie die von Voß und Wildenbruch, ihre Wurzeln in den mit Heldenblut getränkten Boden des großen Krieges; aber dennoch gehörten noch andere Umstände dazu, ehe, spät wie C. F. Meyer, dieser merkwürdige Lyriker seine Ruhmesbahn fand.

Zwei andere Lyriker, jünger als er, sind viel früher mit ihren Dichtungen hervorgetreten. Noch erlaubte die Zeit einem realistischen Poeten nicht den vollen Mut seiner Eigenart; aber die Nachfahren der Romantik fanden auch kein lautes Echo mehr. Ein später Nachahmer Brentanos und ein später Byronianer, so stehen Georg v. Dyherrn und Emil v. Schönaich nebeneinander. Es ist vielleicht kein Zufall, daß beide, wie Wildenbruch und Liliencron, alten Adelsfamilien angehören. Etwas konservative Tradition ist auch in ihrer Kunst.

Georg Frhr. v. Dyherrn (1848—1878) aus Glogau war eine Natur, in der sich wie bei Clemens Brentano wilde Leidenschaftlichkeit und inniges Einschmiegen seltsam mischten. Der Übertritt zur katholischen Kirche (1875) konnte seines Herzens Unruhe nicht ganz stillen, obwohl wenigstens sein religiöses Suchen hier Frieden fand. Melancholisch blieb auch der Bekehrte; aber der mit seinen patriotischen Zeitgedichten („Dem Kaisersohn ein Lorbeerblatt" 1871) ein Dilettant geblieben war, der offenbarte sich in seinen letzten Gedichtsammlungen („Auf hoher Flut" 1880, „Aus klarem Born" 1881 erschienen) als einen Dichter von seltener Innigkeit und einer an Brentano gemahnenden Süße. Aber auch ein schlichter, volkstümlicher Ton, wie er dem Romantiker, so sehr er nach dem Volkston sucht, selten gelingt, steht ihm zu Gebote, vor allem, wo er sich „naturtrunken" in Wald und Berge einfühlt und die Stimmung fast so zart wie Annette v. Droste wiederzugeben weiß. Ein großes und liebenswürdiges Talent hat sich mit Dyherrn der Beachtung seines Volkes zu stolz und dann — zu früh entzogen.

Nur die Nervosität und die Romantik teilt mit Dyherrn Prinz Emil v. Schönaich-Carolath (geb. 1852) aus Breslau, ein Dichter, der wohl geeignet ist, an dem Namen seiner Familie die etwas lächerliche Berühmtheit des poeta laureatus von Gottscheds Gnaden, jenes Schönaich, der Arminium besang, zu vergüten. Zwar Heroen preist auch dieser Schönaich am liebsten; aber ihre Art ist von der des Römerbesiegers so weit entfernt, wie die lyrische

Pracht des modernen von der epiſchen Trockenheit des ſchon in Leſſings Tagen unmodernen Poeten. Er begann mit „Liedern an eine Verlorene“ (1878), und große Sünder ſind immer die Lieblinge ſeiner Poeſie. Aber wie Franz Stuck malt er die Sünde — furchtbar, aber doch verlockend; abſchreckend ſchön. Es iſt etwas vom Blute Byrons in dieſen „Dichtungen“ (1883), die ſich ſo leidenſchaftlich in das Geheimnis der zerſtörenden Liebesmacht einwühlen und die Reflexion doch faſt immer in prächtige, nur zuweilen überladene Bilder, in echt lyriſche Herzensſchreie aufzulöſen wiſſen. Bilder ſind es, die an den myſtiſch-wilden Zauber der Moreau und Rops faſt mehr noch erinnern, als an germaniſche Vorbilder. Dann daneben, einfach, kräftig, altmodiſch faſt, ein Lied der Liebe zum Vaterland („O Deutſchland!“), das die Heimat wie Thoma malt, patriarchaliſch, mit ſymboliſcher Umrahmung; oder einfache Stimmungsbilder („Die verlaſſene Villa“), am liebſten im Koſtüm des Rokoko. Unverſtändlich kann er werden, wenn Gedanken und Empfindungen ſich zu haſtig auf die Lippe drängen; aber eins wird er nie, was in allen Landen der Lyriker am leichteſten wird: trivial.

Nach Kraftnaturen ſehnen ſich dieſe Dichter, und nach Thaten, wie ſie nur ſolchen gegönnt ſind. Sie berauſchen ſich in der Vorſtellung übermenſchlicher Leiſtungen, mögen ſie bei den Menſchen der Maſſe auch Thorheiten heißen oder Sünden. Das iſt auch Romantik; das iſt der Heroen- und Geniekultus Schopenhauers. Aus ihm ging der größte unter den Kämpfern gegen ihre Zeit hervor, der ſtrahlendſte Feind aller Flachheit, alles Maſſendienſtes, der große Prophet des ſtarken Einzelnen: Friedrich Nietzſche.

Friedrich Nietzſche (geb. 15. Oktober 1844), der Pfarrersſohn aus Naumburg, vertritt am augenfälligſten jenes Merkmal der „neuen Generation“: er baut keine Syſteme. Innere Gründe hinderten ihn: ſein leidenſchaftlicher Entwickelungseifer — und ſein großartiger Realismus. Denn in der Methode iſt dieſer feurigſte Idealiſt ſeiner Zeit Realiſt durch und durch.

Ihn hindert vor allem ſein leidenſchaftlicher Entwickelungseifer. Nichts charakteriſiert den Menſchen Nietzſche mehr als dieſe Eigenſchaft. Die Wonne, zu lernen, umzulernen, lernend ſich umzuſchaffen, wird bei ihm zur herrſchenden Leidenſchaft.

In einer Atmoſphäre echter altgläubiger Frömmigkeit wächſt das kluge Kind auf und iſt tief beſchämt, als die fromme Miſſio-

narin aus Herrnhut es lobt, weil es für die ſchwarzen Heidenkinder ſeine beſten Spielſachen hergegeben habe: in Wirklichkeit waren es nur die zweitbeſten geweſen. Freilich reicht auch die Philoſophie in die Tradition der Familie hinein: Arnold Ruge, der patriotiſche und freigeiſtige Führer der Junghegelianer, hatte in zweiter Ehe eine Nietzſche gefreit. — In dem ſteifen alten Naumburg unter Räten und Rätinnen lernt er eifrig, was ihm zum Lernen vorgeſetzt wird; daneben dichtet er früh, und ſein Wunſchzettel enthält nur Muſiknoten. Bald gelangt er in die berühmte Landesſchule Pforta (1858). Er iſt auch hier ein Muſterſchüler, aber den Knaben, der damals ſchon (1859) ausrief: „Groß iſt das Gebiet des Wiſſens, unendlich das Forſchen nach Wahrheit!“ mußte bald die Forſcherluſt über die vorgeſchriebenen Gebiete des Wiſſens hinaustreiben. Als er auf die Dichteruniverſität Bonn zog (1864) und in Friedrich Spielhagens Burſchenſchaft Franconia einſprang, hatte er mit dem Glauben ſeiner Kindheit längſt gebrochen. Als er ſeinem philologiſchen Vorbild und Meiſter, dem großen Lateiner Ritſchl, nach Leipzig (1865—1867) folgte, war er längſt Forſcher nicht mehr bloß auf dem Boden der antiken Sprachen. „Drei Dinge ſind meine Erholungen, aber ſeltene Erholungen: mein Schopenhauer, Schumannſche Muſik, endlich einſame Spaziergänge“ (1866). Dies Trifolium blieb: Philoſophie, Muſik, einſame Spaziergänge; aber die Eigennamen wechſelten. Die ausgezeichnete Biographie Nietzſches von der Hand ſeiner Schweſter, aus den reichhaltigſten Quellen mit hingebender Liebe und kongenialem Verſtändnis geſchöpft, zeigt jetzt, wie früh er Schopenhauer zu „überwinden“ begann; aber der Philoſoph führte ihn doch noch von Schumann zu Richard Wagner. Als er dieſen (Mai 1869) perſönlich kennen lernte, fand er in ihm „einen Menſchen, der wie kein anderer das Bild deſſen, was Schopenhauer das ‚Genie‘ nennt, mir offenbart und der ganz durchdrungen iſt von jener wunderſam innigen Philoſophie“.

Durch Ritſchls Vermittelung war Nietzſche, ehe er noch ſein Doktorexamen beſtanden hatte (1869), Profeſſor an der Univerſität Baſel geworden. Hier kam er zu bedeutenden Perſönlichkeiten in enge Beziehungen: zu Jakob Burckhardt, den er als den größten Deuter der griechiſchen Volksſeele verehrte, zu dem Theologen Overbeck — vor allem aber eben zu Richard Wagner und ſeinem Kreis; der Komponiſt lebte damals in der Schweiz,

in Tribſchen bei Luzern. Das Verhältnis gedieh zu größter Innigkeit; nur zwei Porträts hingen in Richard Wagners Zimmer: Liſzt und Nietzſche. Nietzſche ſelbſt hat dieſe Tage der innigen Freundſchaft ſtets als das größte Glück ſeines Lebens aufgefaßt.

Aber „uns iſt gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen", ſang der Dichter, der auf den jungen Philoſophen am ſtärkſten gewirkt hat: Hölderlin. Der große Krieg brachte die erſte Unterbrechung jener „halkyoniſchen Tage". Der Krankenpfleger — nur als ſolchen hatte die neutrale Schweiz ihn beurlauben dürfen — erkrankte, mehr durch die dumpfe Krankenſtubenluft als durch eigentliche Anſteckung infiziert. Er hat ſich von der Krankheit nie ganz erholt, zumal er ſich die Zeit nicht nahm, ſich völlig auszukurieren. Zu feurig verlangten tauſend neue Gedanken, Werke, Weltanſchauungen in ihm zu entſtehen. Eine ungeheure Arbeitskraft erſchöpfte ſich doch an dieſer Laſt der Vorarbeiten, Entwürfe, Ausarbeitungen. Endlich ſprang ſein erſtes Werk nicht rein philologiſcher Natur hervor: „Die Geburt der Tragödie" (1872), die geniale Ouvertüre eines wunderbaren Lebenswerkes.

Der Grundgedanke des tiefſinnigen Buches wuchs mit pſychologiſcher Notwendigkeit aus ſeiner Seele. Nietzſche iſt ein leidenſchaftlicher Forſcher, eine fauſtiſche Natur; aber er iſt gleichzeitig eine nach Schönheit dürſtende Seele. Der ſchönheitstrunkene Bewunderer der Griechen betet den Apollo an, den Gott der Schönheit. Aber der fauſtiſche Grübler hält mit Schopenhauer dieſe Schönheit ſelbſt nur für einen ſchönen Trug. Und dieſelbe Geiſteskraft, die „apolliniſch" an dem Traumbild des ſchönen Scheins ſich erfreut, ſtrömt ſtürmiſch über, um die Wahrheit ſelbſt zu erfaſſen, berauſcht ſich „dionyſiſch" an der eigenen Kraft und an der asketiſch-grauſamen Vernichtung der Trugbilder. Apolliniſche Kunſt bewundert er in der reifen Tragödie der Alten; dionyſiſche Kunſt ſoll in Wagners Muſik ihm das Weltgeheimnis offenbaren.

Hier iſt doch ſeine ſtärkere Sehnſucht. Gemäßigt ſtaunt er die apolliniſche Kunſt des Sophokles an; aber einen Dithyrambus ſtimmt er an, um das Glück der dionyſiſchen Eingeweihten und ihres modernen Hoheprieſters Wagner, des typiſchen Genies, zu preiſen. Nur von hier kann ihm eine „Wiedergeburt der Kunſt" kommen: apolliniſche und dionyſiſche Kunſt müſſen ſich wieder, wie bei der Geburt der antiken Tragödie, vereinigen. Nur ſo iſt eine Wiedergeburt der Kultur möglich; denn die alte Kultur hat „der

theoretiſche Menſch“ vernichtet. Was iſt dem die Schönheit? was iſt ihm der Rauſch, in dem der Menſch über ſeine Grenzen hinausflieht und ſich auflöſt in das All, wie der junge Goethe, wie Hölderlin und Novalis es erſehnten? Der theoretiſche Menſch will vor allem ſeine Vernunft beiſammen halten und überall in den Grenzen bleiben.

So ward Nietzſche zum Kämpfer gegen ſeine Zeit.

Man begreift, daß das Buch Richard Wagner entzückte; und man begreift, daß es andern eine Thorheit und ein Ärgernis ward! Noch tobte der Kampf um Wagner; wie mußte ein Buch reizen, das ihn als den Gipfel aller Kunſtentwickelung der Neuzeit, ja als den Propheten einer neuen Kultur verkündete! Wie mußte ferner in einer Epoche, in der die Wiſſenſchaft allverehrt auf dem Thron ſaß, der Angriff auf den „theoretiſchen Menſchen“ empören! Von hier ging denn auch die erſte Polemik aus: aus Gelehrtenkreiſen. Es war ein Mann, der Nietzſche in vieler Hinſicht verwandt war, der das Schwert zuerſt erhob: Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff (geb. 1848) — wie ſein Pfortenſer Mitſchüler Nietzſche ein Mann von erſtaunlicher Großartigkeit der künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Intereſſen, wie er ein Meiſter der Form in Darſtellung und Polemik, wie er vor allem eine Perſönlichkeit von ausgeſprochener ariſtokratiſcher Eigenart und ein feuriges Temperament, das Philologie nicht „treibt“, ſondern lebt. Demnach war es nur natürlich, daß der große Philologe, damals noch ein erſtaunlich frühgereifter junger Doktor, wie Nietzſche ein unnatürlich junger Profeſſor, ſich zum Kampf gegen die „Geburt der Tragödie“ gedrängt fühlte. Perſönliche Gegenſätze mochten mitſpielen — entſcheidend ſind doch bei ſolchen Naturen nur die prinzipiellen Gegenſätze. In Wilamowitz und Nietzſche bekämpften ſich der erneute Klaſſizismus und die wiedergeborene Romantik. Ein Kampf zweier Weltanſchauungen lag in dieſer Kritik wie in Leſſings Urteil über Goethes „Werther“, wie in Goethes Urteil über Kleiſts Dramen. „Hier gähnt eine Kluft“, rief Wilamowitz ſelbſt, „die nicht zu überbrücken iſt. Mir iſt die höchſte Idee die geſetzmäßige lebens- und vernunftvolle Entwickelung der Welt . . . und hier ſah ich die Entwickelung der Jahrtauſende geleugnet“. Das iſt es. Was kennzeichnet den Klaſſizismus tiefer, als der Glaube an die „lebens- und vernunftvolle Entwickelung der Welt“ zu höchſtens nur einmal erreichbaren Geſtaltungen? Was iſt der Romantik entſchiedener eigen als der Glaube an die ewige

Gleichheit der Natur und der Menſchenſeele, an die Übereinſtimmung von Kunſt- und Volkspoeſie, an die innere Einheit aller Mythen, Lehren, Offenbarungen? Es ändert nichts, daß die Klaſſizität diesmal in einem leidenſchaftlich bewegten Stil faſt formlos ſchreibt, wie die Polemiker der Romantik, der neuromantiſche Prophet aber in klar und feſt geformten Abſchnitten, ſchön gebauten Sätzen, wie die Didaktik der klaſſiſchen Zeit. Um was es ſich wirklich handelte, das hat ſo deutlich wie Wilamowitz Nietzſches Freund und Verteidiger, der große Philolog Erwin Rohde (1845—1897), an der zitierten Stelle in ſeiner Gegenſchrift ausgeſprochen: es gilt den Kampf gegen die hochgeprieſene „Civiliſation“ für eine viel höhere „Kultur“, „die durch alle Civiliſierung höchſtens vorbereitet iſt“. Und zwar war es eine „deutſche Kultur“, die Wagners Anhänger ſich als leidenſchaftlich begehrtes Ziel ſetzten.

Man darf von dem Kampf um die „Geburt der Tragödie“ faſt ſagen, was der franzöſiſche Philoſoph mit geringem Rechte von der Schlacht bei Belle-Alliance ſagte: „A Waterloo il n-y-avait ni vainqueur ni vaincu!“ Mochte in rein ſachlicher Hinſicht Wilamowitz vielleicht zunächſt eine Niederlage davontragen — ſein Bekenntnis zu den alten Meiſtern, ſeine Warnung vor einer Inſpirationsphilologie, wie ſie auf anderem Gebiet Herman Grimm durchzuführen verſuchte, hat auf die Dauer für ſein Fachgebiet doch Recht behalten; aber Nietzſches große Geſamtanſchauung, der Wilamowitz ſo gar nicht gerecht ward, begann noch raſcher ihren Eroberungszug.

Raſcher — aber doch nicht raſch. Denn für den Autor ſelbſt kamen Hemmungen. Die Grundſteinlegung des Bayreuther Theaters (1872), die Zeit der kühnſten Hoffnungen, ward von der erſten Aufführung (1876) abgelöſt. Die Verwirklichung ward, wie ſo oft, zu einer Ernüchterung. Das Spiel ſelbſt hielt nicht ganz, was man ſich verſprochen; viel mehr aber noch enttäuſchten die Zuhörer. Der feinſinnige Bewunderer Wagners mußte verletzt werden durch den polternden Fanatismus und die theatraliſchen Poſen zahlreicher Anhänger. Aber auch der Meiſter ſelbſt verlor bei allzu naher Bekanntſchaft. „Wagner hat nicht die Kraft, die Menſchen im Umgange frei und groß zu machen: Wagner iſt nicht ſicher, ſondern argwöhniſch und anmaßend“ (1878). Das Demagogiſche an dem großen Agitator mißfiel dem Ariſtokraten: die Witzeleien, die „Effekte für die Galerie“. Seine unbedingte Anerkennung

Wagners als des typischen Genies fing an, erschüttert zu werden. Und vielleicht trugen diese geheimen Kämpfe so viel wie die wütende Arbeit zur Zerrüttung seiner Gesundheit bei. Weihnachten 1875 brach er zusammen, und brauchte Monate, ehe er wieder arbeiten und — was ihm so nötig war wie dies — wieder lachen konnte. Von Bayreuth ging er dann (1876) nach Italien; aber schon begannen seine Augen Schonung zu fordern. In Sorrent war er mit Wagner zusammen, aber schon hatte man sich nichts zu sagen. Das packte Nietzsche am tiefsten. Der Mann, den er verehrt hatte wie keinen Sterblichen, schob ihn rücksichtslos zurück, sobald sich zwischen Nietzsches Interessen und den eigenen eine Kluft aufthat; nur als Werkzeug war er ihm willkommen gewesen. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—1876) hatten den Autor der „Geburt der Tragödie" von Richard Wagner entfernt; „Menschliches Allzumenschliches" (1878—1879) vernichtete ihren Zusammenhang. Nietzsche war seinerseits unglücklich über Wagners letzte Entwickelung:

> Richard Wagner, scheinbar der siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelter décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder. — Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der einzige, der an ihm — litt? — Als ich allein weiter ging, zitterte ich; nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich müde — müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb, über die allerorts vergeudete Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe, müde aus Ekel vor der ganzen idealistischen Lügnerei und Größen-Verweichlichung, die hier wieder einmal den Sieg über einen der Tapfersten davongetragen hatte, müde endlich, und nicht am wenigsten, aus dem Gram eines unerbittlichen Argwohns — daß ich nunmehr verurteilt sei, tiefer zu mißtrauen, tiefer allein zu sein als je vorher. Denn ich hatte niemanden gehabt als Richard Wagner.

Ostern 1879 kam es zu einer furchtbaren Krisis. Er mußte seine Professur niederlegen; er „kam auf den niedrigsten Punkt seiner Vitalität — er lebte noch, doch ohne drei Schritt weit vor sich zu sehen". Erst ein längerer Aufenthalt im Engadin gab ihn dem Leben wieder. Dem Leben — das von nun an nur noch ein Leben in Gedanken war. Auf alles Glück hatte der immer Anspruchslose verzichtet, seit der erste Band des „Menschlichen Allzumenschlichen" ihn Wagners Freundschaft, ja jede Schonung von

Seiten der Umgebung Wagners gekoſtet hatte. Er las, er ging und pflückte in einſamen Spaziergängen die Früchte ſeiner nie raſtenden Gedankenarbeit; dann ſchrieb er die Aphorismen nieder und ließ ſie von treuen Freunden zum Drucke beſorgen. So entſtand die große Reihe der eigentlich reformatoriſchen nach den mehr kritiſchen Schriften: „Morgenröte“ (1881), „Die fröhliche Wiſſenſchaft“ (1882), „Alſo ſprach Zarathuſtra“ (I—III 1883, IV erſt 1891 erſchienen); „Jenſeits von Gut und Böſe“ (1886), „Zur Genealogie der Moral“ (1887). Mit dem letzten Buch kehrte er wieder weſentlich in die polemiſche Tendenz zurück, die dann wieder eine ganze Reihe vertritt: „Der Fall Wagner“ (1888), „Götzendämmerung“ (1889), „Nietzſche contra Wagner“, „Der Antichriſt“ — beide erſt nach der Erkrankung erſchienen. Das große poſitive Hauptwerk, dem der „Antichriſt“ als polemiſcher Vorpoſten nur die Bahn brechen ſollte, ward nicht vollendet. Denn plötzlich brach die geiſtige Erkrankung über den Einſamen herein. Man wandelt nicht ungeſtraft unter Palmen. Keine erbliche Belaſtung liegt vor; denn erſt ſpät, aus äußerem Anlaß, iſt der Vater Nietzſches geiſtig erkrankt; ſondern der nur zu natürliche Zuſammenbruch eines Geiſtes, „der ſeit Jahrzehnten nur in höchſter Arbeit, äußerſter Anſpannung lebte, eines Körpers, deſſen Nerven und Sinne zu lange nur immer der geiſtigen Anſtrengung hatten dienen müſſen“. Eine ungeheure Bewältigung von philoſophiſcher, hiſtoriſcher, ſchönwiſſenſchaftlicher Litteratur aller Zeiten und Völker, ein unaufhörliches Verdrängen von Gedanken, Zweifeln, Vermutungen, unabläſſige Sorgfalt für die Form, mehr noch der zahlloſen Aphorismen als der beſtändig daneben aufſprießenden Gedichte und Sprüche (geſammelt erſchienen 1898) — welcher Geiſt hätte das dauernd ertragen können? Unter geringerer Laſt brachen Hölderlin und Swift zuſammen.

Das tragiſche Schickſal milderte treueſte Liebe der Seinen. Die Mutter, vor allem die Schweſter, ſeine treueſte Freundin und der eifrigſte ſeiner Jünger zugleich, haben für den auch in der Geiſtesſchwäche milden, freundlichen, reinlich und nett ſich haltenden Kranken geleiſtet, was Liebe nur vermag. Auf der Veranda des Hauſes in Weimar, das das „Nietzſche-Archiv“ birgt mit ſeinen Manuſkriptſchätzen und ſeiner Bibliothek, ſitzt der großgewachſene Mann mit dem ſtarken Schnurrbart und den buſchigen Augenbrauen, deſſen Geſichtsſchnitt etwas von dem polniſchen Urſprung ſeiner Vorfahren

zeigt, und blickt lächelnd in die Sonne. Unten aber im Archiv ſorgt treue Arbeit dafür, daß ſein Werk ſo ſorgſam, ſo vollſtändig, ſo klar erläutert in die Welt zieht, wie noch kein Philoſoph das erreicht (Geſamtausgabe unter Leitung von Eliſabeth Förſter-Nietzſche ſeit 1895).

Der mächtige Siegeszug ſeiner Ideen begann erſt kurz vor der Erkrankung. Zuerſt empfing ſie, wie üblich, Wut und Hohn. Die Schrift gegen D. Fr. Strauß („Unzeitgemäße Betrachtungen", Erſtes Stück, 1873) erregte einen unbeſchreiblichen Lärm; die „Grenzboten" riefen „Polizei, Behörden, Kollegen" gegen den Frevler an der deutſchen Kultur an, und forderten, daß er an jeder deutſchen Univerſität in Verruf gethan werde. Die zweite „Unzeitgemäße" („Vom Nutzen und Nachteil der Hiſtorie für das Leben" 1874) machte den erſten großen Kritiker auf ihn aufmerkſam, Karl Hillebrand, der aber doch immer noch das „Paradoxale" zu ſtark, das Poſitive viel zu wenig betonte. In weitere Kreiſe drang wohl zuerſt die „Morgenröte" (1881), aber erſt „Jenſeits von Gut und Böſe" (1886) machte Nietzſche berühmt und ſtellte ihn in die Mitte allſeitiger Diskuſſion. Nach der Erkrankung drang endlich ſein Name nach Frankreich und England, wo jetzt auch Überſetzungen und (wenigſtens in ſeinem geiſtigen zweiten Vaterlande Frankreich) gute Geſamtdarſtellungen ſeine Gedanken verbreiten. Gegenwärtig iſt er eine Macht, mit der zu rechnen jedem ſelbſtverſtändlich iſt, der allgemeinere geiſtige Probleme in Angriff nimmt. In philoſophiſchen Fachkreiſen giebt man ſich zuweilen noch das Anſehen, als nehme man den „Dilettanten" nicht voll; aber das ging Schopenhauer nicht anders. Wir können hier auf die große Litteratur über Nietzſche nur verweiſen und haben ohne Polemik und ohne Einzeluntersuchungen die Grundtendenz ſeiner Werke und ihr Verhältnis zu Zeit und Ewigkeit knapp darzulegen. Von der Frage, wie weit eine eigentliche Entwickelung in ſeinen Arbeiten vorliegt, müſſen wir ganz abſehen. Uns ſcheint, daß das Weſentliche allerdings ſchon ſehr früh präformiert war und daß die Grundzüge von Nietzſches Philoſophie ſich im ganzen gleich blieben, ſo viel auch im einzelnen ſich umgeſtaltete. In mehr mythologiſch verhüllter als eigentlich dogmatiſcher Form hat Nietzſche ſelbſt den Hauptinhalt ſeiner Lehren in den vier Zarathuſtra-Büchern (1883—1891) vorgetragen; daneben ſind für das Verſtändnis ſeiner Gedankenwelt noch in erſter Linie wichtig „Geburt der Tragödie", „Morgenröte",

„Jenſeits von Gut und Böſe“, „Götzendämmerung“. Wer ſich in Nietzſche erſt einleſen will, thut gut, mit den leichteren Schriften „Fröhliche Wiſſenſchaft“ und „Zur Genealogie der Moral“ zu beginnen und davon ſofort zum „Zarathuſtra“ überzugehen. Zu warnen iſt vor der maſſenhaften Makulatur populärer Erläuterungsſchriften. Unſere eigene Darſtellung giebt ſich nur als anſpruchsloſen Verſuch; die gründliche Durcharbeitung des „Problems Nietzſche“ gehört nicht in eine Litteraturgeſchichte und kann überhaupt nirgends ſo nebenbei gegeben werden.

Jeder große Geiſt iſt poſitiv. Wie bei Luther, bei Leſſing, bei Feuerbach hat man auch bei Nietzſche zu oft das Poſitive über dem Negativen überſehen. Aber ſicherlich legte Nietzſche ſelbſt ſeine Erſtlingsſchrift richtig aus, wenn er vor die neue Auflage ſchrieb: „Aus dieſer Schrift redet eine ungeheure Hoffnung ...“ Auf die höchſte Kunſt der Lebensbejahung, auf ein Zuviel von Leben iſt ſeine Fahrt gerichtet, und nur Mittel zum Ziel iſt, was ihm als ſchonungsloſe Vernichtung der Hinderniſſe für eine Höherzüchtung der Menſchheit unvermeidlich ſcheint. Hierin liegt ſein poſitives, höchſt poſitives Ideal. Im allgemeinſten läßt es ſich wohl in jenes Wort „Übermenſch“ faſſen, das er von Goethe übernahm, um es mit ganz neuem Sinn zu füllen. Bloß darf man ſich in der Auffaſſung dieſes Begriffes nicht durch gewiſſe Paradoxien und gewiſſe Symbole beirren laſſen; und noch weniger durch die Analogien bei älteren Denkern. Was Nietzſche unter dem Übermenſchen verſteht, iſt mit dem höheren Menſchen Jordans und Daumers, dem Freien Max Stirners, dem „modernen Europäer“ Dührings unzweifelhaft verwandt; aber es ſteht um mehr als *eine* Entwickelungsſtufe über all dieſen Konzeptionen. Von Jordan und Dühring wie von Renan und ſo vielen andern hat er gelernt auch für dieſen Begriff; aber Nietzſche war ein Geiſt, der nicht lernen konnte, ohne fortzuführen, zu heben.

Eins iſt vor allem wichtig, was Nietzſche von Stirner ſcheidet. Für Nietzſche iſt der „Übermenſch“ ein Typus — nicht ein Einzelner, ein Einziger. Nicht ich oder du ſollen Freie, Übermenſchen heißen — kaum er ſelbſt, der den Übermenſchen brachte; ſondern eine Zeit ſoll kommen, in der wir alle „den Menſchen überwunden haben“. Nur zur Heranbildung dieſer dionyſiſchen Zeit begehrt Nietzſche jene Herrſchaft der Wenigen, der Einzelnen, jene Theokratie des Geiſtes, die für Renan (wie einſt für Platon) das

dauernde Ideal war. Wohl gab es Zeiten, in denen er zweifelte, ob den Vielzuvielen jemals der Eintritt in jenes neue Reich des Geiſtes gelingen könnte. Im ganzen beherrſchte ihn doch die Analogie des Hellenentums, das ihm als ein Volk von Übermenſchen erſchien, und der Glaube an die Macht allgemein entwickelnder Kräfte ſo ſtark, daß er an eine allgemeine Höherzüchtung der ganzen Menſchheit glaubte.

Die Neuheit, die Nietzſche dem uralten Gedanken von beſſeren, künftigen Tagen gab, ſtammt aus dem Tiefſten und Größten, was er beſaß: aus der ungeheuren Intenſität des Erlebens. Iſt dies eins der wichtigſten Kennzeichen des Künſtlers — und darüber kann ſchwerlich Zweifel herrſchen — ſo wird man nicht zögern dürfen, Friedrich Nietzſche in die Reihe der größten Künſtlernaturen zu ſtellen, die die Welt geſehen hat. In dieſer ungeheuren Heftigkeit des Erlebens, in dieſer genial geſteigerten Kraft, jede Empfindung und jeden Gedanken wie ein Ereignis auszukoſten, lag freilich auch die Tragik ſeines Lebens begründet. Er hat ſie mit Bewußtſein ſtolz getragen, weil er wußte, was damit erkauft war.

Jenem Begriff des „Übermenſchen“ hat Nietzſche einen ganz neuen Inhalt gegeben. Zunächſt erfaßte er ihn ſo vielſeitig, wie kein Vorgänger. Jordan und Dühring denken nur an eine Steigerung der Leiſtungsfähigkeit des Menſchen: ſeine körperliche und intellektuelle „Höherzüchtung“ ſoll ihn zu Thaten befähigen, wie ſie jetzt ein Einzelner noch nicht vollbringen kann; und nur in dieſem Triumph ſeiner Kräfte ſoll er ein geſteigertes Glücksgefühl empfinden. Im Gegenſatz dazu hatten die Frommen *ihren* Übermenſchen jederzeit als zu höherer Genußfähigkeit organiſiert gedacht; Lavater etwa in ſeinen „Ausſichten in die Ewigkeit“ malt ſich in merkwürdig realiſtiſcher Weiſe aus, wie im Jenſeits die Sinne, alle, auch ſelbſt der des Geruchs, ſo verfeinert und verſchärft ſein werden, daß wir ſehend, hörend, mit allen Organen wahrnehmend unerhörter Seelengenüſſe fähig werden. Etwas von dieſer romantiſchen Phantaſie iſt in Nietzſches Bild des Übermenſchen; aber organiſch vereint ſich damit die andere Vorſtellung von dem körperlich und intellektuell vervollkommneten Thatmenſchen. Unerhörter Leiſtungen und unerhörter Seligkeiten ſoll der Übermenſch fähig ſein. Aber ſeine Thaten geſchehen nicht mehr um äußerlicher Zwecke willen, ſondern aus innerem Drang, aus einer Notwendigkeit, deren Erfüllung Selbſtzweck iſt. Mit andern Worten: That und Genuß, Gedanke und

Handlung — alles wird empfunden als intenſives Auskoſten des Lebens. Das Leben ſelbſt wird zum großen Problem gemacht. Uralt war die Forderung, daß man das Leben zum Kunſtwerk geſtalten ſolle. Aber ſie iſt dem Modernen noch viel zu teleologiſch. Jeder einzelne Moment hat ſein volles Recht. Das Leben ſoll ein Kunſtwerk werden, gewiß — nicht aber ſo, daß es in einem beſtimmten Augenblick „fertig“ iſt. „Zweck ſein ſelbſt iſt ein jedes Geſchöpf“, rief Goethe den Teleologen entgegen; Zweck ihrer ſelbſt iſt eine jede Phaſe der Entwickelung, lehrt Nietzſche. Gerade dadurch wird das Leben zum Kunſtwerk, daß es jeden Augenblick anders, jeden Augenblick aber voll, in ſaftiger Rundung ganz und harmoniſch ausgeſtaltet daſteht; denn nur ſo iſt der Einzelne ein würdiger Sohn der raſtlos ſchaffenden und jederzeit vollendeten Mutter Natur. Und das iſt es vor allem, was den „Übermenſchen“ vom Menſchen niederer Art unterſcheidet: daß er in jedem Moment mit allen Kräften ſeines Weſens lebt. „The whole man must move together“, um ein Lieblingscitat des von Nietzſche ſehr hoch geſtellten Lichtenberg anzurufen. Der gewöhnliche Menſch iſt immer eine nur teilweiſe beſchäftigte Maſchine. Jetzt arbeitet er; aber währenddeſſen pauſiert ſeine ganze Genußfähigkeit. Jetzt ſchwelgt er — aber währenddeſſen hängen Hand und Fuß ſchlaff hernieder. Und weiter: ſelbſt während er arbeitet, ſpielt nicht das ganze Orcheſter. Der iſt etwa Philolog: all ſein Wiſſen, ſeine geſchulte Phantaſie, ſeine geübte Anſchauungskraft ſind auf der Jagd; aber ſein künſtleriſches Empfinden ſchläft, ſtatt mitzuhelfen. Nicht ſo bei dem Übermenſchen. Jeder Moment findet ihn gerüſtet, mit allen Organen, allen Kräften, aller Anſpannung des Wollens, aller Luſt am Daſein ihn auszukoſten, auszumünzen. Nichts geht ihm verloren von dieſem höchſten, unſchätzbaren Gut: der Wirklichkeit. Die Realität iſt für ihn in ihrer vollen Rundheit da, mit allem Licht und allem Schatten, aller Freude und allem Schmerz; er will ſie nicht bloß abtaſten, ſondern auch ganz in ſich ſaugen. Denn ſie allein iſt das ewig Wertvolle, verloren nie zu erſetzen, mit keinem Traum in ihrer ganzen wahrhaftigen Kraft herzuſtellen. Und das iſt die Aufgabe der künftigen Menſchheit: nichts zu verlieren von der Wirklichkeit, nichts ſich zu verſagen vom Genuß des wahrhaftigen Lebens.

Man denke an die Entwickelung, die etwa der Ackerbau genommen hat. Die Urzeit pflückt in unbedachter Haſt ein paar

Ähren ab; langsam lernt man die Kunst des Pfluges und bleibt Jahrhunderte lang in der Übung eines oberflächlichen Kultivierens des Bodens; endlich lernt man mit künstlichen Mitteln ihn fruchtbarer machen, mit Maschinen die Saat wirksamer einführen, vollständiger, restloser einernten und verarbeiten. Den vollständigen restlosen Anbau der Wirklichkeit lehrt Nietzsche. Der Übermensch verhält sich zu früheren Typen der Menschheit wie der Besitzer einer amerikanischen Riesenfarm zu dem Buschmann, der ein paar Kornähren abrupft.

Man erkennt leicht, wie diese Vertiefung des Begriffs wirklich die Konzeption eines „höheren Menschen" der Zukunft von Grund aus erneuert. Dieser Mensch soll nicht bloß Arbeiter und nicht bloß seliger Beschauer sein, nicht bloß Künstler und nicht bloß Denker. Jeder Augenblick soll in ihm alle Keime reifen, die genügend entwickelt daliegen. Die „Persönlichkeit" ist für Nietzsche nichts anderes als die Möglichkeit zu gewissen Erlebnissen. Die Stärke des Temperaments, die Kraft der Organe, die Konzentration des Willens bestimmen die Bedeutung des Einzelnen.

Will man es grob ausdrücken, so darf man sagen: Nietzsche erwartet von der Zukunft der Menschheit vor allem eine gesteigerte Gesundheit. Keine Nervosität, der es vor den Ohren surrt und vor den Augen flirrt, wenn wir hören und sehen sollen; keine Abspannung, keine Müdigkeit, keine partielle Lähmung und Verkümmerung. Dies Ideal hat er gern mit dem symbolischen Begriff der „blonden Bestie" bezeichnet. Der rücksichtslos gesunde Mensch der Urzeit stand diesem Bilde immer noch näher als der verfeinerte Dekadent mit seiner specialistischen Arbeitsteilung, dem Arbeit und Genuß, Moment der Abspannung und der Energie wie getrennte Welten auseinanderfallen. Daß gleichwohl jener Ausdruck nur symbolisch ist, das hätte man nie verkennen dürfen. Die rohe stumpfe Gesundheit ist für viele Dinge mindestens so unempfindlich wie die raffinierte Kränklichkeit. Das übergesunde Mädchen vom Lande verliert von den Genüssen der Wirklichkeit mindestens so viel wie der zarte Träumer in der Studierstube. Trotzig, paradox warf Nietzsche der Selbstanbetung einer intellektuellen und moralischen Überkultur, die zu vollständiger Verkümmerung gewisser feinerer Organe des modernen Menschen geführt hatte, die „blonde Bestie" entgegen. Er war eben ein Dichter und bedurfte der Symbole. Hätte er trocken wie Hegel auseinandergesetzt, er ver-

lange ein gewisses Maß von überströmender Gesundheit, so hätte er weniger Widerspruch befahren; nun warf sich die Oberflächlichkeit auf dies Symbol und glaubte Nietzsche als Propheten der Barbarei darstellen zu dürfen, weil er die an Hypertrophie bestimmter Einzelorgane krankende Überkultur heilen wollte!

Giebt man jenes Ideal einer Höherbildung der gesamten Menschheit zu, so muß man auch zugestehen: „Tausend Ziele gab es bisher, denn tausend Völker gab es ... Noch hat die Menschheit kein Ziel.“ Kein Ziel in diesem Sinne ist die einseitige Ausbildung zu irgend einem einzelnen religiösen Ideal, denn bei jedem verkümmern Anlagen der Menschheit: die kriegerische etwa, wie beim christlichen Pietismus, die realistisch-künstlerische, wie bei den Religionen des Orients; die wissenschaftliche, wie bei jeder Orthodoxie. Kein Ziel in diesem Sinne sind die Volksindividualitäten, denn auch von ihnen bildet jede nur bestimmte Seiten aus: das deutsche Ideal enthält nichts von der reizenden Grazie Frankreichs, das französische nichts von der gesammelten Kraft Deutschlands. Wer dem „Europäer“ zustrebt, für den sind „solche ataviſtische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden“: Durchgangspunkte in der Entwickelung sind ihm der Deutsche und der Romane wie der Grieche und der Hebräer. Nietzsche ist deshalb doch ein feuriger Patriot gewesen. Deutschland liebte er nicht, und die Deutschen hat er so oft und hart gescholten wie viele andere gute Vaterlandsfreunde: Luther, Börne, Treitschke; es war doch vor allem das eigene Volk, an dessen Hebung und Veredelung er dachte, und gekränkte Liebe machte seine Rüge scharf. Noch weniger als die großen Organismen, Volk, Kirche, können Organisationen mehr äußerlicher Art ein Endziel der Menschheit sein. Der Staat vor allem, vor dem seit Hegel die Moralphilosophie anbetend auf den Knien lag und der etwa für Treitschke der Gott auf Erden war, ist für Nietzsche der „neue Götze“, den er fast mit dem Zorn der Romantiker haßt: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk‘ — Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben. — Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat . .“ Vernichter; denn was hemmt stärker die freie Individualität der Kraft, beim Einzelnen wie beim Volk, als der moderne Staat mit seiner

Härte, ſeiner Fühlloſigkeit für das angeborene Recht, ſeiner ganzen mühſamen Barbarei? Auch der Staat in dieſer Form iſt etwas, das überwunden werden muß. Aber auch die Wiſſenſchaft als unbedingt Äußerſtes iſt ein Götze; der Geiſt der „unbefleckten Erkenntnis“ verſtümmelt das freie Wollen. Und ſo hat Nietzſche noch dieſe Überwindungen und Häutungen zu lehren.

Der ſo glühenden Herzens den unendlichen Reichtümern der Welt, den unerſchöpflichen Inhalten des Lebens nachſann — wie hätte irgend etwas ihm genügen ſollen, das fertig dalag? Nation, Wiſſen, Sitte, Kunſt, Individualität: Aufforderungen zur Höherbildung war es ihm alles. Nur kein Ruhen — nur kein Verſäumen; alles gilt es zu benutzen, damit dereinſt das Bibelwort erfüllt ſei: „Alles iſt euer!“

Aber auch an Nietzſche erfüllt ſich, was er ſo oft an der Menſchheit mit klagendem Zorn verurteilt hatte: die Mittel werden Selbſtzwecke. Um der Menſchheit den Frieden chriſtlicher Liebe zu ſichern, hat man blutige Kriege geführt, bis Liebe, Frieden, Chriſtentum vergeſſen waren. So iſt es überall. Nietzſches hohes Ideal: der Übermenſch, die volle Eroberung der Wirklichkeit, hat eine ſtete Entwickelung zur Vorausſetzung. Und dieſes unabläſſige Fortſchreiten wird nun auch ihm Selbſtzweck. Über der Freude an dem Empfinden unaufhörlicher Veränderungen vergißt er das Endziel: die volle Hingabe an die Wirklichkeit. So entſteht aus pſychologiſchen Wurzeln die wunderſame „Lehre von der ewigen Wiederkunft“. Leſſings unermüdliche Sehnſucht zu lernen, ſich zu vervollkommnen, in immer höhere Klaſſen zu ſteigen, verführte den klaren Denker dazu, die uralte mythologiſche Träumerei von der Seelenwanderung zu erneuen; Nietzſches leidenſchaftliche Freude an der Beobachtung großer Entwickelungsprozeſſe brachte ihn dazu, der Lehrer der (einſt ſchon von den Pythagoreern verkündeten) „Wiederkehr des Gleichen“ zu werden. Alles kehrt wieder, in eiſernem Ringe drehen ſich die Erſcheinungen, und die gleiche Notwendigkeit, die einmal das römiſche Weltreich und dieſe Fliege dort am Fenſter, hier den winſelnden Hund und dort Beethoven erzeugt hat, wird wieder und immer wieder dies und gerade dies Reich und dieſe Fliege dort am Fenſter und ſo alles ſchaffen. „Die ewige Sanduhr des Daſeins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!“ Dies nun iſt uns nur Mythologie. Wir verkennen nicht die tiefe ſymboliſche Bedeutung der Lehre, die

heilsame Warnung vor jenem Optimismus, der glaubt, irgendwie auf einem Höhepunkt der Entwickelung werde die Menschheit sich je behaupten können. Aber als die „Fröhliche Wissenschaft“ (1882) den Gedanken zuerst brachte, ja als er „Anfang August 1881 in Sils Maria, 6000 Fuß über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen“ ihn zuerst aufblitzen sah — da begann wahrlich Zarathustras Niedergang. „Incipit tragoedia.“ Von diesem Augenblick an verdunkelte der mystische Reiz eines großartigen, aber rein mythologischen Gedankens dem Enthusiasten der Realität die Freuden der großartigen Vorurteilslosigkeit seines bisherigen Geisteslebens. Von diesem Augenblick an wurde der große Künstler und Dichter und Erzieher sich selbst zur mythologischen Person; von diesem Augenblick an galt ihm das Erleben neuer Offenbarungen mehr als das volle Auskosten der Wirklichkeit. Nietzsche ward Zarathustra — eine Schöpfung von wundersamem poetischem Reiz, aber stilisiert und nicht mehr von der ganzen Lebensfülle des Menschen durchpulst. Das wundervolle „trunkene Lied“ verkündigt uns, wie diese Traumwelt aufstieg:

Die Welt ist tief,
Und tiefer, als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

So hat er sich an der wunderbaren Rätselfülle des Lebens, an dem unerschöpflichen Reiz der Existenz berauscht, daß eine endlose Zeit als Perspektive ihm nicht genügt: wir sehen das Ende nicht, darum erscheint die Linie uns begrenzt. Sinnlich endlos, unbegrenzt für unsere Wahrnehmung ist nur der Kreis. „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“ In dem immer wiederkehrenden Kreislauf haben wir die tiefe Ewigkeit gleichsam greifbar. Nichts nutzt sich ab; kein Jüngster Tag. Und so schwelgt der Liebhaber des Lebens in der Idee: „Nie hörte ich Göttlicheres!“ „Immer wird es wiederkehren, immer steigen, immer sinken, sich verdüstern, sich verklären, so hat Brama dies gewollt.“ Aber keinerlei Erfahrung und keinerlei Wahrscheinlichkeitsrechnung der Welt kann dies Dogma von der „Wiederkehr des Gleichen“ aus der Sphäre des Mythisch-Symbolischen in die philosophischer

Erkenntnis zaubern. Daß die großen Grundelemente immer wiederkehren werden, Chaos, „Schöpfung", Blühen und Vergehen; daß die großen Typen sich im Wechsel behaupten; daß jeder Moment verwandt ist mit einem Moment fernster Zeiten — das glauben auch wir mit Herder und Goethe; daß der Einzelne, daß das Einzelne, „diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber" ewig wiederkehren, das scheint uns überreizte Vergötterung des Einzelnen. Und der Kultus des Wirklichen scheint uns hier in Selbstvernichtung umzuschlagen. Denn ist nicht eben dies das Köstlichste an jedem Ding und jedem Menschen und jedem Geschehnis, daß es nur einmal war und nie wieder so sein wird? daß alle Mächte in Raum und Zeit zusammenwirken müssen, um diese Spinne hervorzubringen und dies Mondlicht zwischen den Bäumen, die sie niemals, niemals wieder ebenso, gerade hier, gerade so hervorbringen können? „Ach, und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal!"

Und doch! Wir möchten auch diesen heroischen Irrtum nicht missen. Er ist so charakteristisch; er bringt uns das Tiefste, Menschlich-Allzumenschliche in dem sonst so Unnahbaren näher. Wir erkennen hier in dem Denker, dem sonst das Zerstören auch der eigenen Lieblingsgedanken — denn Lieblingsgedanken sind immer Vorurteile — eine grausam-süße Gewohnheit war, den Primat des Willens über den Intellekt: trotz allem und allem muß der Geist, der Klarheit will, dem dunkeln Verlangen nach schönen Träumen gehorchen.

Und vor allem: deutlich tritt uns hier die künstlerische Natur von Nietzsches Denken entgegen. Künstlerisch ist wirklich schon sein Denken selbst — nicht etwa bloß die Form, die er ihm giebt. Lehrgedichte sind seine besten Werke nicht in der Art der Jordan und Hamerling, die ihre Anschauungen in Verse bringen, sondern in der Art der Weisen des Altertums, des Anaxagoras, ja noch des Platon, denen Denken und Dichten *eins* war. So intensiv erfaßt er jedes Problem, daß er es wie ein Ereignis durchlebt, und in lyrischer Kraft giebt sein Bericht den ganzen „Zustand" des Durchlebens wieder. Daher auch die wunderbare Unmittelbarkeit seiner Aphorismen. Nach langer Gedankenvorbereitung brechen sie plötzlich hervor, ein prächtiger Blütenregen, wie die Gedichte von Goethes „Westöstlichem Divan". Sein Hauptwerk, den „Zarathustra", schrieb er so ganz in der Inspiration des Sehers, daß er zu keinem

der drei erſten Teile mehr als zehn Tage brauchte. Er ging und ſeine Gedanken flogen auf das Papier.

Zur Geſtaltung, heißt es in der monumentalen Ausgabe, kam der erſte Teil in der „anmutig ſtillen Bucht“ von Rapallo unweit Genua, wo Nietzſche den Januar und Februar 1883 verlebte. „Den Vormittag ſtieg ich in ſüdlicher Richtung auf der herrlichen Straße nach Zoagli hin in die Höhe, an Ruinen vorbei und weitaus das Meer überſchauend; des Nachmittags umging ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter Portofino. Auf dieſen beiden Wegen fiel mir der ganze erſte Zarathuſtra ein, vor allem Zarathuſtra ſelber, als Typus: richtiger, er überfiel mich.“

Der zweite Teil entſtand in Sils Maria; der dritte „unter dem halkyoniſchen Himmel Nizzas“. „Jene entſcheidende Partie, welche den Titel: ‚Von alten und neuen Tafeln‘ trägt, wurde in beſchwerlichſtem Aufſteigen von der Station zu dem wunderbaren mauriſchen Felſenneſt Eza gedichtet.“ Es iſt etwas Symboliſches darin, wie er im Bergſteigen dichtet, Philoſoph und Lyriker zugleich. Schlägt ſein Herz gierig der Wonne aufregenden Gedankenkampfes entgegen, ſo fühlt es doch im ſelben Augenblick auch das Glück der dichteriſchen Befreiung ſchon vor. So ward er, ſeit Jahrhunderten der erſte, ein Mann, dem jedes Problem des Wiſſens eine Aufgabe auch für das künſtleriſche Bezwingen ward. Etwas Unphiloſophiſches wird darin nur erblicken, wer den Syſtemzwang höher ſchätzt als die raſtlos um ſich greifende Genialität eines Geiſtes, dem jedes Syſtem eben nur eine Vorbereitung iſt, eine Stufe. Nicht genialer Hochmut liegt darin, wenn ihm die Wonne des philoſophierenden Zuſtandes höher galt als die Freude an abgeſchloſſenen Syſtemen; im Gegenteil: es iſt das Mißtrauen ſelbſt an dem eigenen Genie, was ihn lieber eine Zarathuſtra-Religion erdichten als ein philoſophiſches Syſtem erbauen läßt. Romantiker in der Seligkeit des erregten Gefühls, teilte er mit den Romantikern auch die Scheu vor trockenem Fach- und Paragraphenwerk: Fragmente, Ideen, Aphorismen gab er wie Novalis und Friedrich Schlegel. Aber darin war er modern, daß die gläubige Selbſtzufriedenheit des ſich genial fühlenden Menſchen ihm abging, die jene erfüllte. Der allen hergebrachten Meinungen mißtraute, mißtraute auch dem Dogma von den offenbarenden Träumen des Genies; der argwöhniſch war gegen jede Autorität, blieb auf der Hut auch gegen den eigenen Ausſpruch. Deshalb bohrte er immer wieder an, was er ſelbſt gezimmert hatte; deshalb mußte er, als zuletzt doch auch über ihn das Bedürfnis nach feſten, dauernden „neuen Tafeln“ Herr ward über den

Fanatiker der ewigen Entwickelung, ſich ſelbſt täuſchen, ſich ſelbſt blenden durch einen erfundenen Halbgott, den Übermenſchen, den Über-Nietzſche Zarathuſtra. So entſtand ſeine Bibel, das Zarathuſtrabuch — das wunderbarſte Zeugnis für das Menſchliche und für das Göttliche in dieſem einzigen Menſchen.

Er hat ſich gerühmt, er habe damit den Deutſchen ihr tiefſtes Buch gegeben. Nun, jeder Superlativ iſt anfechtbar. Wir haben noch den „Fauſt“, wir haben Novalis, wir haben vielleicht auch noch ein oder das andere Buch von ſtreng philoſophiſcher Haltung, das man neben den „Zarathuſtra“ ſtellen könnte. Verſucht man aber ernſthaft, deutſche (und erſt recht nichtdeutſche) Bücher auf ihre Vergleichbarkeit zu prüfen, ſo wird man ſich ſchließlich wundern, daß jener Ausſpruch auf Größenwahn gedeutet werden konnte. Denn wahrlich — tief iſt dies Buch wie nur je eins und reich an Abgründen des Denkens, bis in die noch kaum je ein Senkblei der Unterſuchung ſich gewagt hatte. Die Grundgedanken in ihrer kryſtallenen Klarheit und Feſtigkeit ſind nur die unterirdiſchen Ströme, die überall eine tropiſche Vegetation von blendenden, aber auch von nährenden, von berauſchenden, aber auch von heilenden Blumen und Früchten hervortreiben. Die Kritik, die in den drei erſten Büchern die großen Leiſtungen der bisherigen Menſchheit, in dem vierten (das nur der Abſtieg vom Gipfel iſt) die Typen ihrer Hervorbringer in unvergeßlich ſymboliſchen Zeichnungen hinſtellt, iſt nur das ſcharfe Beil, mit dem Nietzſche die Bäume des Urwaldes behaut zu einem heiligen Haus für die Andacht der Zukunft.

Will man aber Nietzſche gerecht werden, ſo darf man ſich von ſeinen eigenen Ungerechtigkeiten, vor allem der gegen das Chriſtentum, mit der er zu der rationaliſtiſchen Beengtheit des Aufklärungsalters herabſinkt, nicht verblenden laſſen. Nie darf man den Künſtler in Nietzſche außer acht laſſen. Die Freude an einem großartigen Kampfe ſpielt bei jeder Härte des Philoſophen mit. Künſtler iſt er auch im Ausführen wie ſchon im Konzipieren der Gedanken. Er iſt ein wahrer, wird oft ein großer Dichter durch die Energie, mit der er ſeine geiſtigen Erlebniſſe feſthält. Schon rein äußerlich fallen die prachtvollen Schilderungen ins Auge, etwa im „Zarathuſtra“ die einer Bergwanderung:

> Düſter ging ich jüngſt durch leichenfarbene Dämmerung — düſter und hart, mit gepreßten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir unter-

gegangen. — Ein Pfad, der trotzig durch Geröll ſtieg, ein boshafter, einſamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zuſprach: ein Bergpfad knirſchte unter dem Trotz meines Fußes. — Stumm über höhniſchem Geklirr von Kieſeln ſchreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: alſo zwang mein Fuß ſich aufwärts.

Angeſchaut iſt da jede Einzelheit, und jede doch zugleich durchgeiſtigt, ſymboliſch geworden. Und welche Muſik des Rhythmus! Den Rhythmus der deutſchen Proſa hat niemand zu höheren Wirkungen gebracht als Friedrich Nietzſche. Den Aphorismus, deſſen kurze Geſchichte bei uns erſt mit Lichtenberg beginnt, hat er erſt zu einer ſelbſtändigen Kunſtgattung erhoben, wie Herman Grimm den Eſſay. Alle Künſte der Abrundung, des Leitmotivs, der Anordnung, der Überſchrift, eine ganz individuelle Interpunktion (die den Doppelpunkt charakteriſtiſch bevorzugt), vor allem aber eine unerreichte Technik der Accentverteilung im Satz wirken zuſammen. Und doch genügte ſeinem hohen Kunſtgefühl dieſe Meiſterſchaft des Ausdrucks für einen individuellen Gedanken noch nicht. „Ich erhaſchte dieſe Einſicht unterwegs und nahm raſch die nächſten ſchlechten Worte, ſie feſtzumachen, damit ſie mir nicht wieder davonfliege. Und nun iſt ſie mir an dieſen dürren Worten geſtorben und hängt und ſchlottert in ihnen — und ich weiß kaum mehr, wenn ich ſie anſehe, wie ich ein ſolches Glück haben konnte, als ich dieſen Vogel fing.“ Wahrlich, der ſo fühlte, war nicht gemacht, Syſteme und Encyklopädien voll trockener „Vollſtändigkeit“ zu ſchreiben. Aber ebenſowenig konnte er ſich, wie Lichtenberg oder die großen franzöſiſchen Klaſſiker der „Pensées“, La Rochefoucauld, Pascal, Amiel, mit einer Sammlung ſolcher einzelnen „Vogelkäfige“ begnügen. Ein Aphorismus ſoll den anderen beleuchten, ſtützen, abrunden — ſo entſtehen künſtleriſch, nicht logiſch, geordnete Roſenkränze. Und höher hinauf ſtrebt er, die Einzelheiten zu einem Gewölbe aufzurichten, in dem ohne Leim und Mörtel jeder Stein für ſich bleibt und doch das cyklopiſche Gefüge jeden für das Ganze unentbehrlich macht. So entſtehen aus den Sammlungen einzelner Aphorismen Kapitel, Bücher, ſchließlich die ganze Zarathuſtrabibel. Welche großartige poetiſche Schöpfung iſt vor allem dieſer Zarathuſtra ſelbſt, ein Fauſt, der den Teufel überwunden hat, der wirklich erkannt zu haben meint, „was die Welt im Innerſten zuſammenhält“, und nun in großartiger Einſamkeit durch die Menſchen ſchreitet, nur von ſeinen ſymboliſchen Tieren begleitet wie der Odhin der germaniſchen Mythologie! Hier iſt die Vorahnung

einer neuen großen Epik, die aus den Erlebniſſen des modernen Menſchen ein Heldengedicht von ſymboliſcher Bedeutung aufbaut. Und die Prophezeiung einer neuen Lyrik liegt in großen Gefühlsausdrücken wie der prachtvollen Apoſtrophe „O meine Seele!“ („Von der großen Sehnſucht“ im dritten Teil des „Zarathuſtra“) mit ihrer echt lyriſchen Hingabe an die Stimmung des Denkenden, Verſunkenen. Die eigentlichen Gedichte wollen daneben mit wenigen Ausnahmen — den Hymnen Zarathuſtras — nicht allzu viel beſagen. Als Zeugniſſe ſind ſie wertvoll; ſelten als Kunſtwerke. Sie ſind Kinder der leichteren Stunden; in der wunderbaren Kraft einer neuen Proſa zeigt ſich erſt ganz das großartige Ringen dieſer Seele, die es dürſtete „nicht nach Glück, ſondern nach ſeinem Werke“. In jedem Satz ſehen wir ihn da in ſeiner Größe: immer ein ſehnſüchtiger Prophet, immer ein furchtloſer Kämpfer, immer ein glücklicher Künſtler. Wie wäre die Zukunft zu preiſen, wenn der Übermenſch kommender Tage dieſem Vorboten gliche!

Gerade dieſe hohe künſtleriſche Begabung fehlt Nietzſches Schülern größtenteils. Nietzſches Schweſter, Elisabeth Förſter-Nietzſche (geb. 1846), iſt unter ihnen zuerſt zu nennen, ſeine älteſte und treueſte Schülerin, die unermüdliche Pflegerin ſeiner geiſtigen Habe, ſeine kongeniale Biographin und Erklärerin. Jüngere wie Paul Lanzky (geb. 1852: „Abendröte“ 1887, „Aphorismen eines Einſiedlers“ 1897), Fritz Koegel (geb. 1860, früher an der Nietzſche-Ausgabe hervorragend beteiligt: „Vox humana“ 1892, „Gaſtgaben“ 1894), und der pſeudonyme Paul Mongré („Sant' Ilario“ 1897: das bedeutendſte Buch unter dieſen Zarathuſtra-Apokryphen) ſtehen in Gedankenrichtung und Formgebung gleich ſtark unter dem Eindruck des Meiſters, der weiterhin auch die neuere Kunſtlyrik ſtrengen Stils bei Stefan George und anderen mächtig beeinflußt hat. Wiederum Paul Rée oder Lou Andreas-Salomé haben von Nietzſche den ſtärkſten Anſtoß empfangen, ihm auch ſelbſt etwas geben können, Rée in dem kräftigen, aber etwas engliſch-materialiſtiſchen „Réealismus“ (nach Nietzſches Scherzwort) ſeiner Moralanalyſen, Frau Lou mit dem von Nietzſche komponierten und oft ihm zugeſchriebenen „Hymnus an das Leben“; ſpäter hat ſie eine entſchiedene Kluft getrennt, die auch in der Nietzſche-Biographie der Frau Lou („Friedrich Nietzſche in ſeinen Werken“ 1894) ſich bemerkbar machte.

Ob Carl Spitteler (geb. 1845 in Lieſtal, Kanton Baſel-

Land) ein Schüler Nietzſches iſt, weiß ich nicht; hat er von Nietzſche etwa direkt nichts gelernt, ſo wäre eine innere Verwandtſchaft um ſo ſtärker bezeugt. Freilich iſt Spitteler nicht nur der unendlich kleinere Denker, ſondern auch der viel geringere Künſtler. Es fehlt ſeiner Sprache weder an ſtörenden Bequemlichkeiten, noch an eigentlichen Verſtößen, als wolle er (wie der junge Goethe nach Lichtenbergs Urteil) „durch Prunkſchnitzer die Sprache ſelbſt originell machen“. Am auffallendſten verletzt in ſeinen älteren Büchern der beſtändige Mißbrauch des abſoluten Genitivs: finſteren, haßerfüllten, feinen, ſchrägen Blickes, heftigen Errötens, blinden Laufens, unerträglichen Empfindens; er rief leidenſchaftlichen Verwehrens; und tödlichen Verzweifelns ſucht' er immerfort umher. Neben dieſer manierierten Stileigenheit begegnen Wendungen, wie: „die Frauen hie und da benutzten einen ſelben Löffel“ oder: „alſo daß die Jungen es vernehmen, ſamt es wohl verzeichnen in ihr Herz“. Es giebt immer Leute, die das bewundern; wir kennen beſſere Beweiſe von Originalität, als Sprachwidrigkeiten. Aber auch der metriſchen Form iſt Spitteler nie recht Herr geworden. Vereinzelt begegnet wohl ein formvollendetes Gedicht in den ſpäteren Sammlungen; die Regel aber bilden Verſe voller Härten und Läſſigkeiten, über die unſere Zunge nicht ſelten ſtolpert, wie Zarathuſtras Fuß auf dem ſteinigen Bergpfad. Auch vergreift er ſich wohl, wie Hebbel und Grillparzer, im Ethos der gewählten Maße; doch gerade hierin iſt ein ſtetiger Fortſchritt nicht zu verkennen. Einfache Proſa der Erzählung oder des Eſſays hingegen gelingt ihm glatt und ſicher. Er iſt im Grunde nicht, wie Nietzſche, ein philoſophiſcher Dichter, ſondern ein dichtender Philoſoph.

Aber das vor allem bringt ihn doch in die Nähe des Größeren, daß auch er ſeine Probleme innerlichſt durchlebt. Und die Probleme ſelbſt ſind die gleichen. Die für ihn beſonders charakteriſtiſchen „Extramundana“ (1883) bezeichnet er ſelbſt als „Gedichte, welche das Daſein zum Gegenſtand haben“. Das Erfaſſen der ungeheuren Wirklichkeit in ihrer unbegreiflichen Totalität bildet die Grundidee auch ſeiner poetiſchen Produktionen. Auch ihm iſt das Rätſel dieſes widerſpruchsvollen Geſamtdaſeins zu einem künſtleriſche Bewältigung fordernden Problem geworden:

Und die Seele mit erſchrecktem Staunen
Hat erkannt ein rieſengroßes Weltſein.

Auch ihn, gerade weil er eine Natur voll künſtleriſcher Sehn-

ſucht iſt, peinigt die Unvollkommenheit dieſer Schöpfung. Auch ihm iſt hieraus das Bedürfnis erwachſen, eine ſchönere Zukunftswelt ſich auszumalen, in der der jetzt noch junge Übermenſch die rohe Herrſchaft der Natur durch lichtvollere Ordnung erſetzt, in der der einſame Schöpfer Gott und die herriſche Welt ein beglücktes Liebespaar werden. Den Übermenſchen zeichnet er freilich nur im Relief, während Nietzſche ſeine Statue maſſiv aufbaut. Doch der Schattenriß ſtimmt: „Verſtand, der ſcherzt, und Größe, welche lächelt.“ Gut Fontaniſch meint er: „ein feierlicher Kerl iſt niemals groß.“

So kommt er, wie Nietzſche, aus ſeinem Idealismus heraus notwendig dazu, auch „mit dem Hammer zu philoſophieren“. Voll Schärfe ſind die Satiren der „Extramundana“, der „Litterariſchen Gleichniſſe“, der „Balladen“. Aber er bleibt dabei nicht ſtehen. Er will das große Problem der Realität in ihrem ſchillernden Glanze, in ihren verlockenden Widerſprüchen, in ihrer unentwirrbaren Macht auch poſitiv bewältigen. Das iſt für den künſtleriſch angelegten Menſchen nur mit dem uralten Zaubermittel der Mythologie möglich. Als Mythолog fühlt ſich auch Spitteler. Sein älteſtes Werk, „Prometheus und Epimetheus“, iſt ein großes und ziemlich wirres Neſt erfundener Mythen. „Was der Dichter eigentlich will“, ſchrieb Gottfried Keller an Joſef Viktor Widmann, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unſicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde die tiefe Poeſie darin.“ Oft erinnern die „dunkeln Gebilde“ an den Ton des „Zarathuſtra“, wenn etwa eine dicke Dummheit am Boden kriecht, „und war von Herzen eine echte Dummheit, grün und gelb mit Schleim und Warzen übermalt“. — Noch mehr „Rätſel“, noch weniger „Gedicht“ ſind, trotz Spittelers Verteidigung, die „Extramundana“ mit ihrer allzu mühſam geſuchten dumpfen Kunſt.

Eine neue Stufe bedeuten die „Schmetterlinge“ (1889), die „Litterariſchen Gleichniſſe“ (1892) und „Balladen“ (1896). Die Titel der beiden letzten führen irre: ſie ſind aus einem gewiſſen Trotz heraus ſo eigenſinnig gewählt. Die „Gleichniſſe“ und die „Balladen“ ſind Parabeln, in denen der Verfaſſer ſeine Weltanſchauung in der Form einer knappen Erzählung vorführt. Balladen im engern Sinne fehlen zwar nicht, aber auch ſie ſind lehrhaft gemeint. Überall kommt es Spitteler darauf an, eine einzelne gemeingültige Erfahrung von zwei oder drei Typen wirkſam, wie ein Schattenſpiel an der Wand, darſtellen zu laſſen.

Wie der Verräter Chriſti zum fanatiſchen Orthodoxen wird („Das Teſtament des Judas Iſchariot"), wie die voreilige Streberei von der phlegmatiſchen Solidität überholt wird („Swinegel und Haſe"), wie eine königliche Natur alle Not eher trägt, als daß ſie ſich zu einer häßlichen Gebärde zwingen ließe („Paryſatis" — alle aus den „Litterariſchen Gleichniſſen"), am liebſten, wie ein hoher königlicher Geiſt unter dem Druck der herrſchenden Alltäglichkeit leidet („Nur ein König", „Die traurige Geſchichte vom goldenen Goldſchmied"), das wird in packenden Bildern vorgeführt. Dann aber geht der Dichter vom typiſchen Menſchenſchickſal hier nicht nur ins Weitere, ſondern auch ins Engere. Sein Vaterland wird ihm faſt ein Abbild der erſehnten Zukunftswelt, und dem Behagen an der freien, fröhlichen Vaterlandsliebe giebt vor allem das unvergleichliche Gedicht von den jodelnden Schildwachen Ausdruck. Aber auch die reizende, an Gottfried Keller erinnernde Idylle „Kommiſſionsfriede" und die großartige Ballade „Die Jurakönigin" ſind von dieſer überſtrömenden Vaterlandsfreude erfüllt. Sie giebt den reifſten Dichtungen Spittelers ihre „note personnelle".

Etwas von dieſem anheimelnden Behagen an der Heimat durchdringt auch die Erzählungen Spittelers. Ein lehrhaftes Element fehlt auch ſeinen Novellen nicht („Friedli, der Kolderi" 1891). Doch macht ſich die künſtleriſche Freude am Leben hier freier als in den Parabeldichtungen Luft; und reich und friſch entfaltet ſie ſich in ſeiner ſchönſten Gabe, dem köſtlichen Idyll „Guſtav" (1892), in dem der alte Eichendorffiſche Taugenichts durch geſunden Realismus und kräftige Lokaltöne verjüngt wird. Bedeutender noch iſt die tragiſche „Darſtellung" „Conrad der Leutnant" (1898). Eine beſondere Kunſtform bedeutet ſie allerdings nicht, wie der Dichter wollte; es iſt einfach eine ſtraffe Erzählung vom ſelben Zuſchnitt wie etwa gewiſſe Novellen Hebbels. Es iſt für dieſe ſuchende Zeit, wie einſt für die der Stürmer und Dränger, der Romantiker, des Jungen Deutſchland bezeichnend, wie eifrig „neue Kunſtformen" ausgetüftelt werden. Richard v. Meerheimb (1825—1896) glaubte an der Grenze des Jahrzehnts mit ſeinen „Pſycho-Monodramen" (1879) „eine neue poetiſche Form" gegeben zu haben, während er doch nur bald den dramatiſchen Monolog iſolierte, bald das Melodrama Rouſſeaus mit mäßigem Talent auffriſchte. Ebenſo Julius Hart mit ſeinen „Stimmen der Nacht" (1898), die nichts anderes ſind als lyriſche Stimmungsbilder in Novellenform.

Wenig Gutes kann ich dagegen den gesammelten Feuilletons nachsagen, die Spitteler als „Lachende Wahrheiten“ (1898) erscheinen ließ. Gesuchte Paradoxien oder billige Trivialitäten — wie daß man ein Jubiläum nicht feiern solle, denn der Mensch werde doch nicht nun auf einmal 70 Jahre alt! — werden in anspruchsvoller und doch trockener Form vorgetragen. Jeder Artikel enthält je einen solchen Einfall und ja weiter keine Idee mehr; höchstens wird einmal die zu Olims Zeiten beliebte Manier der Einkleidung in parodistisch-biblischen Ton totgehetzt.

Ist Spitteler kein großer, aber doch ein origineller Dichter, hingegen als Kritiker und Journalist durchaus nicht an seinem Platz, so gilt von den Brüdern Heinrich und Julius Hart (geb. 1855 und 1859) genau das Gegenteil. Julius Hart vor allem, der bedeutendere der beiden Brüder — deren brüderlich-liebevolles Gemeinschafts- und Kampfleben Ernst v. Wolzogen in seinem „Lumpengesindel“ in lustiger Übertreibung geschildert hat —, gehört zu den verdienstvollsten Kritikern, die wir überhaupt besitzen. Die „Kritischen Waffengänge“ (1882) der Brüder, in denen er führte, gehören zu den wichtigsten Vorboten einer neuen Kunstperiode, die sie eröffnen halfen. Wie Julian Schmidt Gutzkows tendenziöse Unkunst, wie Paul Lindau Julian Schmidts moralisierende Personalkritik, so entthronte jetzt Hart Paul Lindaus frivole Effektkritik. Hoch faßten die Brüder die Aufgabe des Kritikers: „Wagt es nur, ein Decennium lang mit den Waffen des Spottes und des Pathos die trivialen Anschauungen der Menge zu züchtigen, lenkt ihre Blicke nur zu etwas Höherem empor . .“ Sie haben es gethan, und wahrlich nicht ohne Erfolg. Es gelang ihnen, die „mürrische, greisenhafte Ansicht zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem litterarischen Epigonentum verfallen“, für neue Kunst „den moralischen Boden zu schaffen oder vielmehr zu festigen“. Tapfer griffen sie Tagesberühmtheiten an, in denen sie Hindernisse für die Entwickelung einer frischen Kunst sahen: Kruses Drama mit seinem abgestandenen Idealismus, Trägers Lyrik mit ihrer Schwächlichkeit und Unwahrheit, Spielhagens Epik mit ihrer Inkonsequenz. Eher vergriffen sie sich, wo sie lobten und etwa Schacks kühle Bildungspoesie auf den Schild erhoben. Aber auch hier folgten sie nicht subjektiver Willkür, sondern ihren idealistischen Prinzipien; und das war ihr Verdienst, daß sie wieder Prinzipien hatten. „Das erste Axiom eines Gesetzbuches für die Kritik sollte lauten: das bloße Urteil ist nichts, die Begründung ist alles.“

Die ernste, sachliche Begründung macht die mannigfaltigen Besprechungen der Brüder in ihrem eigenen „Kritischen Jahrbuch“ (1889, 1891) und später in zahlreichen Zeitungen so wertvoll; ich habe nie eine Recension von Julius Hart gelesen,, aus der nichts zu lernen gewesen wäre.

Aber freilich — Kritiker mit Prinzipien werden selten bedeutende Dichter sein. Aus der Kritik sind alle Werke von Julius Hart geboren, viel viel mehr als etwa bei dem größten, aber auch temperamentvollsten Kritiker Deutschlands, bei Lessing. Der Verfasser einer „Geschichte der Weltlitteratur“ (1894—1897), der Blütenlesen aus spanischen und persischen Dichtern (1883, 1885) veröffentlicht hatte, ist auch in seinem eigenen Gedichtbuch „Sansara“ (1878) ein Eklektiker im alten Münchener Stil. Was ihn auszeichnet, die grübelnde philosophische Weltbetrachtung, das hebt ihn wohl über kleine Dichterlinge des Tages, aber doch nicht zu der Höhe einer Lyrik philosophischer Anschauung, wie sie Goethe, Leopardi, Nietzsche gelang. Einheitlicher hebt er in „Homo sum“ (1888) und dem an ergreifenden Tönen lyrischer Grübelei nicht armen neuesten Brevier „Triumph des Lebens“ (1899) „ringende Flügel des inbrünstigen Aufschwungs zum Ewigen, schwärmende Augen sonntäglicher Schönheitssehnsucht, grüblerische Leidenschaft eines geprüften Herzens aus Kampf und grauem Dunst der Weltstadt den immergrünen Höhen eines unberührten, geheiligten Daseins entgegen“, um Karl Henckells poetische Charakteristik zu citieren. Aber einen neuen Ton hat er doch auch hier nicht gefunden. Er habe, lehrt man, die Poesie der Großstadt in Gedichten wie „Berlin“ entdeckt. Entdeckt war sie längst von Franzosen und Engländern, und in ihrer realistischen Größe, während Hart wie ein Romantiker das große Ungetüm durch Vergleiche mit Meer und Schiffergeschrei glaubt poetisieren zu müssen.

Poetisch wirkt Julius Hart viel eher, wenn er philosophiert. „Der neue Gott“ (1899), sein großes Glaubensbekenntnis, hat Stellen von hinreißendem Schwung, da vor allem, wo seine religiöse Überzeugung: „die Welt ist Gott, und der Mensch ist die Welt“ Ausdruck verlangt. Er kämpft hier leidenschaftlich gegen Nietzsche; und gerade hier zeigt er, wie nah er ihm verwandt ist. Die glühende Sehnsucht nach einer neuen Zeit, nach einer größeren Menschheit teilen beide und das Vertrauen, eine von großen Geistern planvoll geleitete Entwickelung könne dorthin führen; die Verachtung der

Vielzuvielen und die faſt krankhafte Geringſchätzung der eigenen Zeit teilen ſie. Aber der begeiſterte Verehrer der großen Wiſſenſchaft, der im Grunde der Seele demokratiſche Großſtadtbewunderer mußte Nietzſche opponieren. Doch auch wo er ihn mißverſteht, bleibt er ein würdiger Widerſacher. Zu den Vielzuvielen gehört er nicht, die Zarathuſtra verachtete; nein, zu den Wenigen, den neuen Menſchen.

Der ältere Bruder iſt, wie der jüngere, zuerſt mit philoſophiſcher Lyrik („Weltpfingſten" 1878) hervorgetreten, in der triviale Töne und allzu bequeme Reime die Freude an dem tiefen Ernſt des ringenden Dichters verderben. Später kam er, wieder ganz aus der Theorie heraus, zu dem großen Fehlgriff ſeines „Liedes der Menſchheit" (ſeit 1887). Schack hatte in ſeinen „Nächten des Orients" die Kulturgeſchichte in farbenprächtigen Gemälden zu entwickeln verſucht; bei ſeinem Bewunderer blieb die verfehlte Grundidee übrig, die Kunſt der Ausführung verſagte. Weil die Idealiſten die Kleinkrämerei der Specialiſten verachteten, ſollte nun der „große Gegenſtand" an ſich große Kunſt verbürgen. Und das bei Kritikern, die ſo energiſch betont hatten, auf das Wie komme es an, nicht auf das Was! Aber nur das Was konnte an dieſem in 24 Erzählungen entworfenen Epos imponieren; denn leider bringen „Tul und Nahila", „Nimrod", „Moſes" ſtatt der verſprochenen Fülle bloß, was Linggs „Völkerwanderung" auch brachte: mühſam in monotone Verſe gebrachte kulturhiſtoriſche Schilderungen. Die Kritik ſtaunte: noch niemand habe ſich eine ſo große Aufgabe geſtellt. Als ob die Größe einer Aufgabe von dem zeitlichen Umfang des behandelten Gegenſtandes abhinge! Friedrich Wilhelm I. vertrieb ſich, wenn die Gicht ihn plagte, damit die Zeit, daß er ſeine Rieſengrenadiere abkonterfeite; iſt nun ſolch ein Bild wirklich um des „großen Gegenſtandes" willen bedeutender als ein Kinderporträt von Velasquez? Auf die geiſtige Durchdringung des Stoffes, auf die individuelle Notwendigkeit der Form kommt es an; in einer kleinen Novelle von Fontane oder Gottfried Keller ſteckt mehr „Entwickelung des Menſchen und der Menſchheit", ſteckt vor allem mehr echte Poeſie als in dieſen mühſam gepinſelten Wandbildern zum kulturhiſtoriſchen Anſchauungsunterricht.

Es iſt etwas Jungdeutſches in den Brüdern Hart. So ſchroff auch der Jüngere über jene Schule urteilt — ihre Neigung, neue Kunſtformen zu konſtruieren, ihre kritiſche Befähigung und ihre

poetiſche Unzulänglichkeit erinnern an die Wienbarg und Mundt und Laube. Auch ihre ſtark moraliſierende Tendenz. Denn wenn einer die alte Moral angreift und ſie veraltet, unſittlich ſchilt, ſo iſt er eben ſelbſt ein Moraliſt — heiße er nun Friedrich Schlegel oder Karl Gutzkow, Friedrich Nietzſche oder Julius Hart.

Perſönlich vor allem haben die Brüder Hart ſtark gewirkt. Man hat geradezu die deutſche realiſtiſche Bewegung von ihrem Auftreten datiert — was zu äußerlich iſt, aber cum grano salis nicht ganz ohne Berechtigung. Im Sommer 1883, erzählt Alexander Tille, bildete ſich um die Brüder ein kleiner litterariſcher Kreis. „Es waren meiſt Studenten der Univerſität Berlin, und bald ſtieg ihre Zahl auf zwanzig. Die Brüder Hart waren die leitenden Geiſter; aber der Kreis enthielt außer ihnen noch eine Reihe hochbegabter Lyriker, wie Karl Henckell, Hermann Conradi, Arno Holz und Otto Erich Hartleben.“ Auch Gerhart Hauptmann ging von dieſem „Friedrichshagener“ Kreiſe aus. Eine Anzahl Zeitſchriften, wie Michael Georg Conrads „Geſellſchaft“ (ſeit 1885), ward zum Organ der neuen Richtung und zum Sammelplatz der jungen Lyrik und Kritik. Man darf wohl ſagen, daß die Organiſation der neuen Kunſtrichtung von den Brüdern Hart ausging.

Michael Georg Conrad (geb. 1846) ſelbſt gehört zu jenen Unentbehrlichen, die in einem Kreis aufſtrebender Talente mehr durch ihre ſelbſtbewußte Perſönlichkeit, durch eine gewiſſe Anlage zum Kommandieren, Redigieren, Organiſieren eine große Rolle ſpielen, als daß ſie eigentlich an ſich viel zu bedeuten hätten. Als politiſcher und pädagogiſcher Agitationsſchriftſteller iſt er mehr laut als tief und als Kritiker und Feuilletoniſt („Pumpanella“ 1889, „Ketzerblut“ 1892) läßt er ſich erſt recht jener Klaſſe von Journaliſten zurechnen, von denen Berthold Auerbach ſagte: ſie ſchreien ſchwarz auf weiß. Als Erzähler („Totentanz der Liebe“ 1884, „Was die Iſar rauſcht“ 1887) beſitzt er ein gewiſſes zupackendes Talent, das etwa Hopfens Art verbreitert und ins Derbere überſetzt zeigt: überall jene ungemütliche Gemütlichkeit, bei der der Erzähler oder Kritiker uns mit der breiten Fauſt auf die Schulter ſchlägt, um alle fünf Minuten zu ſagen: „Gelt, ich bin ein Prachtkerl.“ Die mächtige Bauernfigur mit der ſchönen hohen Stirn gehört zum Ganzen.

Conrad mit ſeiner breiten bajuwariſchen Manier neigt überall zu einer ironiſchen oder humoriſtiſchen Auffaſſung, zu Parodien

(„Salve Regina“ 1899) und satirischen Zukunftsdichtungen („In purpurner Finsternis“ 1895). Humoristen finden wir auch sonst neben so vielen romantischen Elementen im Kampf gegen den abgestorbenen Nachklassizismus; gerade wie um 1800 zwei litterarische Mächte gegen die Herrschaft der Klassiker fochten: die Romantik — und Jean Paul.

Heinrich Seidel (geb. 1842 zu Perlin in Mecklenburg) gehört zu den Glücklichen, denen es gelingt, eine typische Figur zu erschaffen, und der stillvergnügte Leberecht Hühnchen (1882; 1898 in 32. Auflage!) hat etwas mehr zu bedeuten als die plattgescheite Frau Wilhelmine Buchholz Stindes oder gar als Stettenheims moderner Meisterlügner Wippchen. Seidel, von Haus aus Ingenieur — er hat die Berechnungen für das Gewölbe der Riesenhalle des Anhalter Bahnhofs in Berlin gefertigt —, hatte schon eine ganze Reihe von Novellen, kleinen Erzählungen, Gedichten veröffentlicht, in denen sich „das Talent, wunderbare Dinge zu erleben“ schon in hübschen Kleinigkeiten zeigte; aber er fand keine Beachtung. Unbeirrt ging er weiter der Kultur seiner zierlichen kleinen Spalierröschen nach — und mit Leberecht Hühnchen war er berühmt, hatte eine Gemeinde und auch für die späteren Schriften („Neues von Leberecht Hühnchen und anderen Sonderlingen“ 1888, in 19. Auflage 1898; „Leberecht Hühnchen als Großvater“ 1890) ein dankbares Publikum. Und mit vollem Recht. In dem naiven Instinkt dieses Erzählers moderner Märchen lag mehr Verständnis für das poetische Bedürfnis der Zeit, als in der ausgeklügelten Doktrin eines Heinrich Hart, der immer noch nicht begreifen wollte, daß auch für die Litteratur die Periode der „extensiven Wirtschaft“ vorbei und die der „intensiven Kultur“ gekommen ist. In dem putzigen Sonderling aus der Familie von Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz, der sich aus jedem Erlebnis ein Fest macht und aus jedem Rosenstock einen Feengarten, in diesem prächtigen Leberecht Hühnchen steckt auch etwas von dem Gefühl Nietzsches: das Leben ganz auszukosten, darauf komme es an. Und gleichzeitig ist dieses menschgewordene Idyll die humoristische Negation alles Übermenschentums, alles Ausgreifens, alles titanischen Sehnens. „Willst du immer weiter schweifen? sieh, das Gute liegt so nah: lerne nur das Glück ergreifen, denn das Glück ist immer da.“ Die Schwalbe baut sich ihr Nestchen hoch oben an den eisernen Rippen des ungeheueren Glasgewölbes; unten sausen die mächtigen Eisen-

bahnzüge, drängt ſich der Weltverkehr, häufen ſich die Güter von allen Enden der Welt; oben verklebt ſie ihr Häuschen mit etwas Stroh und ſingt ihr fröhliches Lied. So iſt Seidel faſt wie im Traum von dem ſtillen kleinen Heimatsort in die Weltſtadt geflogen („Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben“ 1894) und doch mit der Seele immer im kleinen Neſt geblieben; ſo baut er ſich in der lärmenden, ſtöhnenden, kämpfenden Verkehrshalle unſerer neueſten Litteratur ſein enges Heim und ſingt ſein leicht etwas ſpielerig, aber immer hell und ſelbſt in der Tragik golden anklingendes Lied („Glockenſpiel“, geſammelte Gedichte 1889). Die Kraft eines Reuter oder Roſegger, die Phantaſie Hoffmanns oder den Geiſt Jean Pauls hat der Neuſchöpfer der Großſtadt-Idylle ſich von ſeinen Paten nicht ſchenken laſſen können, aber vor ihnen hat er ſeinen reinlich und zierlich gefügten Stil voraus, der aus jedem Satz ein niedliches Ruhebettchen macht. „Wo iſt die Sonne, die Sonne ſoll noch einmal kommen, ſie hat noch niemals einen ſo glücklichen Eſel geſehen!“ Wer verweilt nicht gern mit heiterm Lächeln auf ſolch einem Satz? Seidel hat das verlorene Geheimnis altmodiſchen Glücks wiederentdeckt: er hat Zeit. Das bedeutet etwas in der Periode der Wildenbruch und der Nietzſche. Wie ſein Hühnchen jede Freude noch in zwanzig Schnittchen zerſchneidet, um länger daran kauen zu können, ſo zerlegt ſein Autor jede Minute in ihre Sekunden und findet ſo immer Zeit, zwiſchen zwei ernſte Momente einen fröhlichen einzuſchalten und das Traurige ſo klein zu machen, daß es aufhört, zerſtörend zu wirken.

Dieſe Kunſt des mikroſkopiſchen Erzählens hat Johannes Trojan (geb. 1837 in Danzig) in ſeinen Plaudereien („Für gewöhnliche Leute“ 1893) bisweilen zu ſtark ausgebeutet. Aber wo er ſich in voller Muße ergehen kann, da wird der Verfaſſer der „Scherzgedichte“ (1883) zum glücklichſten Schüler J. V. Scheffels. Zu den luſtigen Liedern aus Naturwiſſenſchaft und Technologie oder reizenden „hiſtoriſchen Romanzen“ wie „des Edlen von Strolzach Ausfahrt“ kommt noch der realiſtiſche Humor ſeiner köſtlichen Bilder „von der Börſe“ und „aus der Weltſtadt“ hinzu. Der Geiſt der Parodie dient bei dem für Bismarck und das Reich, für ernſte Tüchtigkeit und Zuverläſſigkeit kämpfenden Manne doch immer höheren Zielen; es fehlt jener leicht faulige Geruch einer ſich über alles luſtig machenden Skepſis, den der genialere Dichter des „Gaudeamus“ nicht immer vermied.

Agitator und Humoriſt — das ſind zwei Hauptzüge in der litterariſchen Phyſiognomie des bedeutendſten Landſchaftsdichters dieſer Zeit. Karl Emil Franzos (geb. 1848 zu Czortkow in Podolien) ward zum Schriftſteller aus der Sehnſucht nach den „neuen Menſchen“. Wie ein Verbannter lebte ſein Vater, der pflichttreue Arzt mit dem Dichterherzen, in dem kleinen galiziſchen Kreisſtädtchen: der Jude war fremd unter den Chriſten, und fremd war auch der alte Burſchenſchafter, der das ſchwarz-rot-goldene Band wie ein Heiligtum aufbewahrte, unter den Juden Galiziens. Eine tiefe Sehnſucht nach dem „deutſchen Paradieſe“, dem Heimatland der Bildung, pflanzte der Vater, deſſen Vater ſich ſchon „in Mendelsſohn, Leſſing und Schiller hineingeleſen“ hatte, dem träumeriſchen Jungen ein. Zu dem Ideal, das bei uns ein halbes Jahrhundert früher geherrſcht hatte, wurde der Knabe erzogen. Bald lehrte die Wirklichkeit den Träumer, den harte Not zum beſten Schüler des Gymnaſiums, zum hoffnungsvollen Philologen, dann zum hoffnungsloſen Juriſten gemacht hatte, nur zu kräftig, wie weit man von dieſem Ideal entfernt ſei. Am eigenen Leibe ſpürte er es, und rings um ſich ſah er Haß und Feindſchaft zwiſchen Chriſten und Juden, Katholiken und Griechiſch-Orthodoxen, Streng- und Freigläubigen, zwiſchen Polen und Ruthenen, Deutſchen und Slaven; zwiſchen Adel und Bauern, Kaufleuten und Beamten. Die ganze Räuber-Romantik des Krieges aller gegen alle umgab ihn noch mit ihren Dornen — und ihren Roſen. Faſt zufällig kam er dazu, Jugenderinnerungen zu ſchreiben. Er hatte ſchon als Student für den Anſchluß Öſterreichs an das deutſche Reich agitiert und für den Liberalismus, den ihm ſchon ſein erſter Lehrer, ein 1848 zur Strafe für revolutionäre Bethätigung in die Armee geſteckter Trainſoldat, eingeimpft hatte; ſo machte die Reaktion Propaganda für den Liberalismus. Nun ſah er, in der Heimat als „Aufwiegler“ verfolgt, vom Deutſchen Reich abgetrennt, auf die Hoffnungen ſeiner Jugend mit wehmütiger Ironie zurück und auf ihre Schmerzen. Das brachte die eigenartig elegiſch-ironiſche Stimmung in ſeine Kulturbilder. Die „Juden von Barnow“, anfangs von 17 Verlegern abgewieſen, wurden erſt (1877) durch den Erfolg der ſpäter entſtandenen Novellen und Skizzen „Aus Halbaſien“ (1876) auf die Bahn gebracht. Seitdem iſt das Buch in ſechzehn Sprachen überſetzt worden.

Das ethnologiſche Intereſſe hatte gewiß an dem raſchen Erfolg

des Buches keinen geringen Anteil. Dem gehobenen Staatsgefühl der Deutschen that es wohl, aus ihrer siegreichen Ordnung in das malerische Chaos der polnischen Wirtschaft hineinzublicken, und die bunte Fülle der Volksindividualitäten befriedigte gleichzeitig das neu erwachte romantische Interesse. Dennoch würde man irren, wenn man die Wirkung dieser Bücher einfach der von interessanten Reise- und Landschaftsschilderungen gleichsetzte. Zunächst kam der Sympathie des Autors mit starken ungebrochenen Leidenschaften, mit der Empörung gegen das geschriebene und für das „höhere Gesetz" die Strömung zum Kraft- und Übermenschlichen entgegen. Und dann, was die Hauptsache war: der Dichter selbst interessierte als eine Persönlichkeit von starker Eigenart. Er selbst konnte unter den merkwürdig gemischten und doch wieder innerlich einheitlichen Gestalten seiner Werke stehen. Diese leidenschaftliche Hingabe an das Ideal politischer und religiöser Aufklärung war man nicht mehr gewohnt; und ein gewisses Maß von Unmodernität ist immer zeitgemäß. Bei Franzos kam gerade dies aus dem Innersten: gerade hier hatte die Mischung verschiedenartiger Elemente eine starke Eigenart erzeugt. Mit vollem Recht sieht Richard von Muth in K. E. Franzos den letzten Abkömmling jener eigentümlichen litterarischen Schule, die seit der Revolution durch deutsch-österreichische Autoren von jüdischer Abstammung gebildet wurde und ihren Mittelpunkt in Prag fand. Leopold Kompert mit seinen „Geschichten aus dem Ghetto" und der rührige Vielschreiber Ludwig August Frankl (1810—1894; „Der Primator" 1861) sind ihre Hauptvertreter; daneben sind besonders der Böhme Moritz Hartmann, der Mähre Hieronymus Lorm, der Ungar Karl Beck zu nennen. Für diese Naturen bedeutete die Revolution noch viel mehr als etwa für Herwegh oder Sallet: für sie sollte sie die Thore aus dem Ghetto aufreißen und eine ungeheuere Wandelung vollziehen von dem bisher noch neben der „Christenheit" stehenden Juden zu dem vollgültigen Mitglied der Kulturmenschheit. Nicht bloß die socialen Schranken, die die christlichen Liberalen einreißen wollten — viel tiefer und fester eingerammte Grenzpfähle wollte die Sehnsucht dieser Männer nach Aufgehen im Deutschtum einreißen. Daher eine Innigkeit der Liebe zur deutschen Kultur, die den reichen Erben dieses unschätzbaren Gutes kaum begreiflich war; eine Heftigkeit, die oft genug zu weit sprang und sich in Form- und Maßlosigkeiten (zumal bei Beck) verriet; ward sie aber zu milder Weisheit ge-

bändigt, so entstand rührend Schönes bei Kompert, bei Lorm. — „Durchaus und begreiflicherweise", sagt jener österreichische Litterarhistoriker, „beherrscht sie die Tendenz der Emanzipation ... Die Romantik nimmt bei ihnen gern die Gestalt des Elegischen an": natürlich, bei dem tiefen Konflikt zwischen Wunsch und Wahrheit. Mit all dem ist K. E. Franzos charakterisiert.

Ein Agitator ist er jederzeit in seinem litterarischen Wirken geblieben. Mit ganzem Herzen hängt er an jenem Ideal: an einer Zukunft, die nicht mehr all die brennenden Merkmale der Rassen, Religionen, Stände kennt — nur Deutsche, nur Menschen. Oft genug wird die Tendenz seinen Werken hinderlich. Ein großangelegter Roman wie „Judith Trachtenberg" (1890) wird zuletzt wie ein Prozeß behandelt, den die Heldin gegen alle Welt führt: dem advokatorischen Eifer des Dichters verschieben sich alle Verhältnisse, verwischt sich alle Psychologie. Schilderungen wie die vom Einzug Judiths in ihre Heimat klingen wie aus einem Plaidoyer geschnitten, so völlig hat der subjektive Wunsch, die Heldin gewisse Wirkungen hervorbringen zu lassen, alle Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit der Erzählung vergessen lassen. Wo dagegen auf einem fast episch gehaltenen Rahmen eine der herrschenden Ideen Franzos' ohne die specifische Anwendung auf jüdische Verhältnisse Raum findet, wie in dem „Kampf ums Recht" (1881), der Geschichte eines bäurischen Michael Kohlhaas der Bukowina, da gelingen ihm starke Wirkungen. Hier genügt jene ethnologische Kollektivpsychologie, die er meisterhaft beherrscht, die aber freilich auch ihn so beherrscht, daß seine polnischen Edelleute mit ihren lüsternen Frauen, seine bestechlichen slavischen oder grundehrlichen deutschen Beamten sich alle ähnlich sehen; und hier genügt der starke Ansturm eines einzigen Motives, während Franzos sonst gern eine verkünstelte Problemdichtung aufwickelt („Der Präsident" 1883).

Auch als Kritiker und Redakteur seiner „Deutschen Dichtung" (seit 1886) hat Franzos, der seit Jahren seine österreichische Heimat mit der Reichshauptstadt vertauscht hat, unablässig im Sinne seiner Ideale gewirkt und sich besonders auch um die neuere Litteraturgeschichte mannigfach verdient gemacht. Wenn dabei seine Neigungen stark nach den Normen der Schillerschen Zeit gehen — er ist im Grunde unter allen in diesem Jahrzehnt neu auftretenden Autoren am ehesten Klassizist — so hat er doch auch die Sympathie mit romantisch-realistischen Naturen nicht verleugnet und Georg Büch-

ners Werke und Nachlaß (1879) mit einer anteilvollen Einleitung herausgegeben. Den Kampf aber gegen den herrschenden Zeitgeist, den alle Männer dieser Epoche zu führen hatten — welcher Dichter, welcher Denker konnte mit dem Geist dieser Periode sympathisieren? — hat er von seinem aufklärerisch-patriotischen Standpunkt aus ebenso tapfer und unermüdet geführt wie etwa Wildenbruch von seinem romantisch-patriotischen. Fiel doch gerade in das Jahrzehnt, das ihn zum Autor reifte, die schroffste Abkehr von dem Geist der Duldung und Menschenliebe, der das Deutschland der klassischen Zeit beherrscht hatte: der „Antisemitismus".

Auch dieser Rückfall in gewisse Stimmungen der Reaktionszeit gehört zum romantischen Gepräge des Jahrzehnts. Romantik im Kampfe gegen den Zeitgeist — wir treffen sie bei den Vielen wie bei den Wenigen. Aber es ist eine Stimmung, keine fest ausgeprägte Weltanschauung; zu einem System verdichtet sie sich nicht bei der jungen Generation. Allgemeine Ideen hält sie wieder hoch, die des Patriotismus, die des Christentums, die der weltüberwindenden neuen Menschheit; aber sie lebt zu intensiv in dem Genusse der kämpfenden, elegischen, humoristischen Stimmung, als daß sie ihn sich durch Durchführung fertiger Systeme verderben möchte.

So rückte, von allen Seiten vorbereitet, eine neue Zeit für unsere Litteratur heran. Die Politik mit ihren kulturkämpferischen Anklängen an die Aufklärungszeit und der materialistische Geschmack der Massen wurden von einer neuen Romantik überwunden. Der selbstsichere Geist der Gegenwart machte der Auffassung Platz, als Vorbereitung für zukünftige Zeiten hätten wir zu dienen. Und eine intensive Hingabe an die Wirklichkeit erwuchs aus dem allen. Sie wollte vor den platten Allgemeinheiten und den flachen Genüssen, sie wollte vor der maßlosen Verherrlichung des Verstandes retten: so entstand eine gläubige Andacht zur Realität, zu dem, was man schlechtweg „Wahrheit" nannte. Auf diese Weise erwuchs zunächst ein Naturalismus, wie Sturm und Drang, Romantik, Jungdeutschland ihn auch gezeitigt hatten; langsamer daneben ein Hyperidealismus, ein Kultus der abstrakten Realität. Und so erhielten wir wieder eine keimfähige Kunst.

Neuntes Kapitel.

1880—1890.

Je näher wir der Gegenwart kommen, desto schwieriger wird es, die Lineamente zu enträtseln. Goethe schreibt einmal an Schiller, nachdem er ihm von der Wiederaufnahme des Faustplans berichtet: nun sei er begierig, zu sehen, wie der Freund ihm seine Träume deuten werde. Können wir hier mehr als Träume deuten? Träume, die vielfach nur Schäume sein werden, oft aber auch Abspiegelungen und Vorboten der Wirklichkeit? Nicht daß wir an jener alten Lehre festhielten, Litteraturgeschichte könne nur von „abgeschlossenen Perioden" geschrieben werden. Fast möchten wir im Sinne jenes Paradoxons Droysens — „die Geschichte hat sich nur mit dem zu beschäftigen, was lebendig ist" — das Gegenteil behaupten: nur solche Perioden könnten mit wirklichem Einfühlen und Mitfühlen dargestellt werden, die noch wirksam sind. Hätte ich nicht mitfühlende Freude an dem Ringen gerade der Gegenwart — ich hätte dies Buch wohl ungeschrieben gelassen. Aber das ist klar, daß hier eben dem Tasten, dem Raten Raum gestattet werden muß. Ich wenigstens habe nicht, wie vielleicht der oder jener litterarische Kritiker, die Empfindung, hoch über der Arbeit des Tages zu stehen — ich weiß mich mitten inne im Gedränge. Und deshalb darf man nicht verlangen, daß ich die Trennungen und Berührungen der Gruppen so klar übersehe, wie es erst möglich sein kann, wenn vieles sich „ausgelebt" hat, was jetzt noch jung ist. Ganz naiv muß man hier nachzeichnen dürfen, wie die Primitiven: die Perspektive steckt erst in den Anfängen. Manche Figur, die auf dem zweiten Plan steht, wird bei uns noch mit Gestalten des Vordergrundes gleiche Höhe haben. Licht und Schatten können wir noch nicht fein abtönen. Aber wir suchen zu erzählen, was wir erleben; das ist immer etwas.

Soll man für das Jahrzehnt von 1880—1890 nach einem Generalnenner ſuchen, ſo kann ſich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervoſität. Nervös iſt man in dieſem Jahrzehnt, wie man es kaum in den Tagen Solitaires und der Gräfin Hahn war; nervös iſt man allgemein, wie es zur Zeit der Romantiker nur die Privilegierten waren. Eine unruhige Haſt überall: in der Geſetzgebung wie im Kunſtgewerbe, in den Moden wie in den Weltanſchauungen. Mit atemloſer Unruhe wirft man ſich von der einen Seite auf die andere. Die Entlaſſung des Reichskanzlers, der dreißig Jahre lang der politiſchen Welt den Stempel ſeines Geiſtes aufgeprägt hatte, beſiegelt nur am Ausgang dieſer Epoche eine Zeit von Gärungen und Wallungen, die längſt, noch unter dem alten Kaiſer, eingeſetzt hatte. Unſere auswärtige Politik wird nervös und regt ſich bald an Spanien, bald an der Schweiz in ſchwer begreiflicher Weiſe auf, während im Inneren die Verfolgung der jeweiligen „Reichsfeinde“ immer erbitterter wird. Ihren Höhepunkt erreichte die Aufgeregtheit der immer mehr ins Perſönliche ausartenden Kämpfe in dem ſogenannten Septennatsſtreit (1887), bei dem das Objekt des Kampfes zuletzt völlig vergeſſen ward.

Zur Verſchärfung der Gegenſätze diente überall ein ungeſunder Heroenkultus. Germaniſche Art iſt es, den Heros zu lieben; fremde, ihn zu vergöttern. Jetzt hieß es auch bei uns von Bismarck, wie der General Kleber zu Napoleon geſagt hatte: „Ihr ſeid groß wie die Welt!“ Der geringſte Zweifel war ſofort Hochverrat; eine Kritik, vielleicht aus liebender Bewunderung geboren, hieß ſofort „Nörgelei“. Auf der anderen Seite wuchſen die Beſchimpfungen Bismarcks ins Unendliche, bis ſchließlich Liebknecht in ihm einen elenden Plagiator ſchlechter ruſſiſcher Diplomatenkünſte erkannte! — Die gleiche Leidenſchaftlichkeit machte immer noch den ruhigeren Bewunderern Richard Wagners das Leben ſchwer; der gleiche Fanatismus begann langſam für und wider Nietzſche zu ſtreiten; die gleichen Unbedingtheiten wurden in die Parteilager der bildenden Kunſt getragen. Luther, Friedrich der Große, Goethe ſind bei Lebzeiten kaum je ſo präkoniſiert worden wie nun die Heroen der neuen Zeit. Faſt ſlaviſch ſchien der Götzendienſt, der mit Reliquien getrieben wurde, mit dem Schweißleder aus Bismarcks Schlapphut, mit den Fundſtückchen in Oſterleins Wagner-Muſeum, wie einſt mit Ziskas Überbleibſeln. Es war auch etwas von ſüd-

europäiſcher Aufgeregtheit darin, Reliquiendienſt, Fußküſſen. Und dennoch war auch ein Höheres dabei: die Ehrfurcht vor dem Genie war eine Vorbedingung für die Erneuerung des Volksgeiſtes; man hatte ſie ſo verlernt, daß ihre Übertreibung verzeihlich war.

Der gleiche Götzendienſt zeigte ſich in der atemloſen Haſt der kunſtgewerblichen Moden. Ein falſcher Stil jagte den anderen. Auch hier Bilderdienſt: heut betete man einen ſteifen Renaiſſanceſtuhl an und morgen einen geſchweiften Rokokotiſch — aber immer ausſchließlich, fanatiſch. Heute war Heil nur in der „Überwindung des Stoffes", morgen nur in der „Kunſt, den Stoff ſich ſelbſt ausſprechen zu laſſen". Von dem geſunden Lernen anderer Zeiten lag dies Verſchlingen mit Haut und Haar ſo weit ab wie jener blindwütige Heroenkultus von der liebevollen, echtgermaniſchen Verſenkung in die Individualität, mit der frühere Zeiten etwa den alten Fritz geliebt hatten: ſie leugneten ſeine Schwächen nicht, aber ſie ehrten ſie als Teil des unvergleichlichen Ganzen. Jetzt hieß es philiſtrös und borniert, irgendwo einen „Flecken an der Sonne" zu ſehen. Die Ehrlichkeit in der Kunſt litt hier wie die Wahrhaftigkeit in der Politik dort unter den ſich befehdenden Fanatismen.

Bald genügte dem neuen Individualismus ein nationaler Gott oder Götze nicht mehr. Bedürfnis ward es, Lokalgötter, Momentgötter zu haben. Hier ward ein Parteiführer von Talent, aber ohne jede Größe als „zweiter Luther" gefeiert; dort baute man einem kleinen Dichter Altäre oder ſtreute doch Hamerling Weihrauch, als ſei er ein Dante. Korybanten ſchimpften dann wacker auf das „ohrenfeuchte Journaliſtentum und impotente Profeſſorentum", das den betreffenden Einzigen nicht genügend anerkannte. Dieſe Sitte hat ſich nach 1890 eher noch geſteigert. Überall im Lande gedeihen ſolche Lokalkulte. Nicht bloß Friedrich Hebbel und Richard Wagner, ſondern auch Martin Greif und Liliencron, Dehmel und Przybyſzewski haben ihre Prieſter. Dabei bewährte ſich die alte Erfahrung: je ärmer der Gott, deſto fanatiſcher der Prieſter.

Dieſe Haſt der neuen Kulte teilte ſich ſogar der Wiſſenſchaft mit. Eine krankhafte Sucht nach „überraſchenden Reſultaten" führte zu den erbaulichſten Ergebniſſen. Einer entdeckte, daß Rembrandts Werke von Ferdinand Bol gemalt ſeien, und fand zuerſt großen Beifall mit ſeiner „Neugründung der niederländiſchen Kunſtgeſchichte"; und

die englisch-amerikanische Wahnvorstellung von Lord Bacons Autorschaft der Stücke Shakespeares griff nach Deutschland über. In der germanischen Mythologie war plötzlich alles gelehrtem christlichem Einfluß zuzuschreiben, was bis dahin als specifisch germanisch und heidnisch gegolten hatte; und in der Geschichtschreibung verblüffte man sich durch neue Hypothesen über Napoleons Jugend und Friedrichs des Großen Politik. Auch das kam erst in den letzten Jahren auf die Höhe; aber eben in jenem nervösen Jahrzehnt bildete sich die Neigung aus, dem Neuen mehr als dem Soliden Glauben zu schenken, jene Mode der kleinen Morgenröten und Götzendämmerungen, auf deren Boden dann wissenschaftliche Abenteurer mit und ohne gelehrtes Gepäck ihr Wesen treiben konnten.

Man war nervös; man war überreizt. Man war das Alte satt, und das Neue war noch nicht schmackhaft. Aber man war bei aller scheinbaren Blasiertheit voll von Hoffnung, voll von Glauben. Man erwartete überall, wie Nora in Ibsens Drama, „das Wunder", das Unerhörte. Man wollte es sehen und sah es deshalb, wie der Pfarrer in Björnsons „Über unsere Kraft" auch da, wo nur recht Menschliches vorlag. Das ist in der Welt nicht anders. „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind." Dies nervöse Jahrzehnt brachte den Glauben zur Reife; das nächste sollte das Wunder bringen.

Stärker als seit lange ließ sich die deutsche Litteratur in dieser Epoche von fremden Vorbildern mitbestimmen, wie das bei ihrem suchenden, erwartenden Charakter natürlich war. Der gewaltige Einfluß Zolas war schon im Abnehmen; dafür begannen die französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine, Mallarmé an jüngeren deutschen Autoren Verehrer und Schüler zu finden. Wenn die Naturalisten um Zola (nach der Terminologie Goethes) in der „einfachen Nachahmung der Natur" befangen blieben, steckten die Symbolisten fast durchweg in der „Manier"; den „Stil" hatten beide Schulen noch nicht gefunden. Das Individuelle überschätzten die Franzosen jetzt durchweg: die Naturalisten überschätzten es im Objekt, die Symbolisten im Subjekt.

Der neuen Kunst, dem neuen „Stil" kam man im Norden erheblich näher. Dostojewski war noch ganz Naturalist, Turgenjew vielfach Manierist gewesen; Tolstoi (geb. 1828) erhob sich in „Krieg und Frieden" (1865) und „Anna Karenina" (1874—1876) zu einem neuen epischen Stil. Hier war zumal in „Krieg und

Frieden“ die breite völkerpſychologiſche, zumal in „Anna Karenina“ die ſociale Baſis; hier war ſchärfſte Erfaſſung der Einzelheiten, wie ſie der geübte Jägerblick des Slaven ſchon bei Turgenjew gezeitigt hatte; hier war dabei die ſtarke Eigenheit einer Perſönlichkeit von ausgeſprochenſter Selbſtändigkeit der Weltanſchauung. Das religiöſe Element in nationaler Färbung — danach begehrte man auch in Deutſchland; den „deutſchen Gott“ wollte Richard Wagners Schüler, Heinrich v. Stein, dem Volke wiedergeben, und Hans Herrig, Paul de Lagarde, Julius Hart, ſonſt in nichts einig — national-religiöſe Geſamtempfindung ſtrebten ſie alle an. Den tiefſten Eindruck vielleicht machte Tolſtois „Macht der Finſternis“ (1887): ein realiſtiſches Drama von ſtarker Kraft der Charakterzeichnung und noch ſtärkerer der Weltanſchauung. Der Gegenſatz zu der herrſchenden Kompromiß-Moral, der leidenſchaftliche Ernſt der ſittlichen Forderung wirkte in unſerer Welt der laxen Halbheiten wie ein Wunder. Der chriſtliche Übermenſch, der die Welt durch Bedürfnisloſigkeit, durch Wahrhaftigkeit, durch Liebe überwindet, trat neben den genial-heidniſchen, wie bei Schopenhauer Genie und Heiliger die Höhepunkte der Menſchlichkeit bedeuten.

Ein realiſtiſches Drama kam auch von Schweden her. Auguſt Strindberg (geb. 1849) gehört zu jenen Schwachen, die ihre Meinung immer nur auf dem Umweg über die Befragung der herrſchenden Anſicht erlangen: dieſe zu negieren halten ſie dann, wie Friedrich Schlegel, für originell. So kam er, wie Friedrich Schlegel, vom fanatiſchen Widerſpruch gegen die herrſchende Moral zur Unterwerfung unter die katholiſche Kirche, von Nietzſche zu Swedenborg. Aber auch er beſaß das ſcharfe Auge der Nordleute, ihre gern typiſierende, aber nie oberflächliche Pſychologie. Seine Romane haben mehr Staunen als Nachfolge gefunden; nur Hermann Bahr ward in ſeiner „Guten Schule“ (1890) zum Nachahmer des Autors von „Am Meer“. Aber ſeine leidenſchaftlich-tendenziöſen und fanatiſch-realiſtiſchen Tragödien „Der Vater“ (1887) und „Fräulein Julie“ (1888), letztere mit einem ſehr geiſtreichen dramaturgiſchen Vorwort, machten tiefen Eindruck. Man fühlte: dieſer Mann iſt von ſeinen perſönlichen Empfindungen ſo ganz ausgefüllt, daß er ſie zu Geſtalten verdichten muß, um mit ihnen zu kämpfen. Laura im „Vater“, der Lakai in „Fräulein Julie“ — was ſind ſie, als typiſche Verkörperungen des Weibes und der Bedientenſeele, wie Nietzſches Verehrer ſie verabſcheut? Er muß ſie auf die Bühne

HARVARD COLLEGE LIBRARY

reißen, unmittelbar, nackt; was kümmern ihn Kuliſſen und Hintergründe! Es handelt ſich um eine Exekution, nicht um ein äſthetiſches Spiel. Nur wenige Zeugen ſollen dabei ſein, ein kleines Theater mit gebildeten Zuhörern; die ſollen die Sache von Anfang an miterleben, als ſäßen ſie oben auf dem Sofa — und ſollen dann Strindberg recht geben. So ward aus ganz perſönlichem Empfinden heraus ein konſequent naturaliſtiſches Drama. Denn in ſeinem Empfinden iſt Strindberg, der Halbſinne, ſo unmittelbar, ſo barbariſch-ungebrochen, wie er in ſeinem Denken unſelbſtändig und autoritätsbedürftig iſt — dann am meiſten, wenn er die Autoritäten leugnet. Eine neue Kunſt war dies — denn es war Kunſt. Wer ſo ſtarke Eindrücke bewirken kann mit allen bedenklichen Vorausſetzungen, mit Verzicht auf gewohnte theatraliſche Hilfsmittel, unter Herausforderung aller unſerer Inſtinkte — der iſt ein Künſtler; von dem kann man was lernen.

Viel weniger originell als Schriftſteller, wirkte Björnſtjerne Björnſon (geb. 1832) vor allem als Perſönlichkeit. Wie Tolſtoi eine Apoſtelnatur, wie Strindberg oder Brandes voll elementarer Leidenſchaftlichkeit im Haſſen und voll glühender Vaterlandsliebe, wie Ruskin ein orthodoxer Idealiſt, war der große, breite Mann mit dem prachtvollen Kopf, von deſſen hoher Stirn ſich die glänzende Haarwand ſo ſteil abhebt, ſelbſt ein „Übermenſch", wie keiner von ihnen. So intenſiv lebt keiner von ihnen das Leben wie er, der immer mit allen Kräften bei allem iſt, jeden Augenblick Dichter, Prediger, Politiker, Äſthetiker zugleich. Wie er haſſen kann, weiß nur, wer ſeine politiſchen Dramen („Der Redakteur" 1875, „Der König" 1877) kennt; ſie ſind kaum nach Deutſchland gedrungen. Uns iſt er der Erzähler kräftiger Dorfgeſchichten, die aber Anzengruber und Roſegger kaum übertreffen, und des realiſtiſch-moraliſtiſchen Dramas „Ein Falliſſement" (1875), deſſen ungeſchickte Technik und zum Teil ganz konventionelle Zeichnung über der Energie, mit der moderne Probleme angefaßt wurden, vergeſſen werden konnten. Seine großartigſte Schöpfung, das Drama „Über unſere Kraft" (1896), überſah man; ſo mächtig hatte inzwiſchen Ibſen den Nebenbuhler in den Hintergrund gedrängt.

Henrik Ibſen (geb. 1828 in Skien in Norwegen) wurde unſer ſtärkſter Lehrmeiſter. Auch er iſt nicht ohne langes und mühevolles Suchen zum Finder geworden. Auch ihn leitete ein ſtarkes feuriges Temperament ſicherer, als unſere „Regeneratoren der Kunſt",

die Hamerling und Jordan und ſelbſt Hebbel und Otto Ludwig, Theorie und Experiment geleitet hatten. „Alles oder nichts“ war einſt ſeine Parole, bis die Erfahrungen ſeiner dramatiſchen Laufbahn ihn zu dem entgegengeſetzten Wahlſpruch führten: mit den vorhandenen Mitteln ſo viel wie irgend möglich zu erreichen. Erſt ein Schüler des formloſen Geniedramas, ſchulte er ſich dann an der ſicheren Technik der Franzoſen, durch perſönliche Arbeit als Dramaturg ſo gut wie durch unſeres Hettner vortreffliches Buch über das moderne Drama gefördert. Als politiſcher Agitator und romantiſcher Lyriker fing er an, um der direkten Agitation und der Lyrik ſpäter entſchieden den Rücken zuzuwenden. Die „Nordiſche Heerfahrt“ (1858) vereinigt noch Romantik und Realismus, etwa wie Heinrich v. Kleiſts „Hermannsſchlacht“, doch ohne deren Poeſie. Aber die „Komödie der Liebe“ (1862) führt bereits ein romantiſches Problem — die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe, jenen verhängnisvollen Lieblingsſatz der Schlegel und Immermann — in annähernd realiſtiſcher Weiſe durch, freilich unter ſtarker Anlehnung an die Schablonenpſychologie der Franzoſen. Dann wirken wohl perſönliche Erfahrungen — ein inneres Meſſen ſeiner bis jetzt erfolgloſen Talente an dem von Göttern und Menſchen geliebten Schulkameraden Björnſon — wie bei Strindberg, wie einſt bei dem jungen Goethe und dem jungen Schiller, zum Durchbrechen des hiſtoriſch-realiſtiſchen Standpunktes in den bedeutenden „Kronprätendenten“ (1863). Schon war man ſich der Feindſchaft gegen die herrſchende Mode bewußt: Björnſon war (1859) Vorſitzender einer „Norwegiſchen Geſellſchaft“, die, bezeichnend genug, auch den Kampf gegen den verflachenden Konventionalismus der Düſſeldorfer Malerſchule in ihr Programm aufnahm — Ibſen ſein Stellvertreter. Aber wo die neue Kunſt liege, wußte man noch nicht. Ibſen experimentiert mit großen geiſtreichen Buchdramen: „Brand“ (1866), der Tragödie der idealiſtiſchen Überhebung, „Peer Gynt“ (1867), einem ſatiriſch-ſymboliſchen Märchendrama, „Kaiſer und Galiläer“ (1873), einem tiefſinnigen Geſchichtsdrama großen Stils. Hier bekennt er ſich zu dem Glauben der neuen Zeit: der Hoffnung auf ein „drittes Reich“, das heidniſche Schönheit und chriſtliche Tiefe vereinigen wird, Staat und Kirche mit einem höheren Tempel überbauen ſoll. Und mit dem Glauben hat er die Kraft gefunden. Von nun an iſt er erſt ganz er ſelbſt: der Meiſter des experimentellen Dramas. Er greift ein

einzelnes Problem aus dem Umkreis seines Hoffens und Zagens auf: den Glauben an das „Wunder“ („Nora“), den Gegensatz von Idealismus und praktischer Volksfürsorge („Volksfeind“), von Idealismus und nüchternem Abfinden mit der Wirklichkeit („Wildente“); den Kampf gegen die Vererbung („Gespenster“) oder gegen die eigene Sehnsucht („Frau vom Meere“); den Kampf zwischen falschem Titanentum und bescheidener Hingebung („Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „John Gabriel Borkman“). Das Problem verdichtet sich ihm in Personen, die er deutlich und fest sieht und beobachtet, und in einer einfachen, meist mit einem symbolischen Zug (die Quelle im „Volksfeind“, die Wildente, die weißen Pferde auf Rosmersholm, Lövborgs Buch, Solneß' Turm, Eyolfs Krücke, der Schlitten mit den Silberschellen im „Borkman“) ausgeschmückten oder vielmehr in diesem Symbol kondensierten Fabel. Nun geht er Monate lang umher und beobachtet seine Figuren. Was werden sie, die er nun so genau kennt, in dieser Situation thun? und nun in dieser? Er beobachtet es und schreibt es einfach nach, wie ein Physiker sein Experiment. Er hat nur dafür zu sorgen, daß alle störenden Elemente fernbleiben, die die Reinlichkeit des experimentellen Prozesses stören können. Er hat die Figuren „nur“ erschaffen, nur angeschaut; nun leben sie sich aus, sprechen sie sich aus. Was nicht zum Experiment gehört, geht ihn nichts an. Sein Verehrer Hoffory fragte einmal Ibsen, ob in den „Gespenstern“ der Tischler Engstrand das Feuer im Spital angelegt habe. „Das weiß ich nicht“, antwortete der Dichter lächelnd. Er weiß es wirklich nicht. Aber was zu der Entwickelung der gegebenen Situation gehört, das weiß er aufs genaueste. Aus jener wochenlang nicht unterbrochenen Beobachtung seiner Figuren kennt er sie bis ins Innerste; sie machen keine Gebärde, sprechen kein Wort, das sie noch anders sprechen könnten. Daher die unvergleichliche Rundung der Personen; Figuren so voll, so von allen Seiten beleuchtet und ausgearbeitet wie Hjalmar in der „Wildente“, Nebenfiguren wie Mortensgaard in „Rosmersholm“ hat man seit Shakespeare kaum gesehen.

Aber freilich — es bleibt eine Problemdichtung. Die Figuren bleiben Mittel zum Zweck; sie sind nicht Selbstzweck. Deshalb jene bösen vierten Akte, in denen die Hauptfiguren sich so ausführlich über das Problem aussprechen. Realistisch ist das: gewiß würde es Rosmer und Rebekka oder Borkman und den Seinen ein Bedürfnis sein, sich so auseinanderzusetzen. Dramatisch ist es

nicht; es ermüdet, wie manche naturaliſtiſche Einzelheit im Dialog; es verſtimmt durch die Abſichtlichkeit, wie jene Symbole. Ebenſo iſt der oft „ſtumpfe“ Schluß, das Fragezeichen am Ende realiſtiſch: das Experiment hat eben zu keinem klaren Ergebnis geführt; wie die menſchlichen Komödien und Tragödien zumeiſt, läßt es ſich verſchieden deuten. Aber dramatiſch iſt auch dies nicht: die Kunſtform verlangt nun einmal eine ſcharfe Auflöſung. Zuweilen giebt Ibſen das auch, wie in „Nora“, den „Geſpenſtern“, „Rosmersholm“; aber auch dann hat der Schluß meiſt etwas Problematiſches, als werde dem Experiment gewaltſam ein Ende gemacht. Nicht immer: „Nora“, die „Wildente“, im weſentlichen auch die „Geſpenſter“ ſind techniſche Meiſterwerke vom Anfang bis zum Schluß, glänzend in der Expoſition, zwingend in der Fortführung, wirkſam im Abſchluß. Aber namentlich die ſpäteren Dramen, nach der Blütezeit in Dresden (1865—1886), zeigen die Nachteile der Einſamkeit: der Autor hat ſich zu lange mit ſeinen Figuren eingeſperrt, hat die Welt und die Zuhörer insbeſondere vergeſſen. Bühnenwirkſam ſind die pſychologiſch und techniſch ſchwächeren Stücke der Zeit vor dem Höhepunkt („Stützen der Geſellſchaft“ 1877) mehr als die danach, die aus der Münchener Zeit (von „Rosmersholm“ ab).

Langſam hat der große Dramatiker Deutſchland erobert. Björnſon war längſt bei uns berühmt, als Ibſens Name noch in den Nachſchlagebüchern fehlte. Seit den „Geſpenſtern“ (1881) begann er bei uns ein Gegenſtand des Kampfes zu werden. Die „Freie Bühne“ in Berlin (1889 von Brahm, Schlenther, Harden, der dann ausſchied, den Brüdern Hart u. a. begründet) hat ihr Hauptverdienſt neben der „Entdeckung“ Hauptmanns in dem Wirken für Ibſen. Heute iſt über ſeine Bedeutung ein Streit nicht mehr möglich. Keine Anfeindung kann noch etwas an der Thatſache ändern, daß die zweite Hälfte unſeres Jahrhunderts keine ſtärkere Dichterkraft geſehen hat als Henrik Ibſen. Wer dieſe Fülle lebenswahrer Geſtalten ſchuf, dem kann keine Doktrin ſeinen Platz in der Weltlitteratur verſchließen, weil er „kein Dichter“ ſei. Der Schöpfer der „Wildente“ kein Dichter! Wie viele Poeten gäben wir für dieſen „Nichtdichter“!

Aber bei all ſeiner techniſchen Meiſterſchaft, bei der Genialität ſeiner Anſchauung, bei der Tiefe ſeiner Gedanken — das Größte bei Ibſen bleibt doch jene große Sehnſucht. Fordernd iſt ſeine Dichtung immer; ein Idealiſt war der große Realiſt allezeit, ob ihn

ſein Hoffen zu dem Optimismus der „Frau vom Meere“, ob zu dem Peſſimismus von „Rosmersholm“ trieb. Darin gehört der graue Meiſter ganz zu der „neuen Generation“: er baut keine Syſteme; aber er hat leitende Gedanken. Er ſucht; er verlangt. Das vor allem hat ihn bei uns populär gemacht. Wäre er die automatiſche Dramenmaſchine, als die man ihn geſchildert hat, die alle zwei Jahre pünktlich ein Drama abliefert und ſonſt ſich um nichts in der Welt kümmert — wir fänden keine Brücke zu dem Menſchen. Die heiße Sehnſucht, die ihn zu immer neuen Experimenten treibt — die iſt das Modernſte an ihm. Was verhilft uns zu den „Adelsmenſchen“? Unbedingter Individualismus? Rückſichtsloſer Wahrheitsfanatismus? Liebe zu den Armen und Schwachen? Er fragt immer wieder; und ſeine letzten Antworten ſind die mildeſten geweſen und ſtehen denen Tolſtois und Björnſons am nächſten.

Dies Suchen charakteriſiert vor allem auch bei uns die führenden Geiſter. Nach einer neuen Kunſt ſuchen ſie, einer neuen Wahrheit — einer neuen Menſchheit. Enthuſiaſten, zuweilen auch Phantaſten, ſind ſie doch alle zugleich Kritiker — und faſt alle macht die Sehnſucht zu Künſtlern.

Die Brüder Hart (geb. 1855 und 1859) nannten wir ſchon. Erfolgreich ſtehen ihnen die beiden tapferſten Vorkämpfer der neuen Richtung zur Seite: Paul Schlenther (geb. 1854 in Inſterburg) und Otto Brahm (geb. 1856 in Hamburg) — beide Schüler Scherers, beide von Anfang an vor allem dem Drama zugewandt. Biographien großer Dramatiker zeugen für das liebevoll eingehende Verſtändnis Schlenthers („Gerhart Hauptmann“ 1896) und Brahms' („Heinrich v. Kleiſt“ 1884; „Schiller“ ſeit 1889). Mit raſtloſer Aufmerkſamkeit beobachteten ſie die wechſelnden Erſcheinungen des Tages, förderten jüngere Talente in produktiver Kritik und bewährten an der „Freien Bühne“ die Grundſätze, die ſie litterariſch vertraten. So erzogen ſie ſich zu Leitern der beiden erſten deutſchen Bühnen: des Wiener Burgtheaters und des Deutſchen Theaters in Berlin. Indem ſie beſtimmt und feſt die Einbürgerung der neuen Kunſt, Ibſens, Anzengrubers, Hauptmanns, verfolgten, konnten ſie eine fruchtbare Einſeitigkeit nicht vermeiden — fruchtbar, weil ſie Goethes Wort dienten: „Was aber iſt deine Pflicht? die Forderung des Tages!“ Schlenther ſteht den Impreſſioniſten näher, Brahm den Doktrinären;

dieſer neigt zu einem geſuchten Stil, jener liebt das Natürliche gelegentlich bis zur Formloſigkeit zu ſteigern. So ergänzen ſie ſich und ergänzen beide durch die Konſequenz ihrer litterariſchen und vor allem dramaturgiſchen Realpolitik die unbeſtimmteren Anregungen der Brüder Hart.

Andere Äſthetiker ſchließen ſich an. Da iſt Richard v. Kralik (geb. 1852), ein geiſtreicher Populärphiloſoph von großen Geſichtspunkten und energiſcher Willkür („Weltſchönheit", Äſthetik 1893, „Weltgerechtigkeit", Ethik 1894, „Weltwiſſenſchaft", Metaphyſik 1895), vielfach thätig als Kunſtfreund („Kunſtbüchlein" 1891), Sammler („Deutſche Puppenſpiele" 1884), Erneuerer alter Kunſtformen („Weihnachtsſpiel", ein Myſterium 1893; „Oſterfeſtſpiel" 1894—1895; „Das Volksſchauſpiel von Dr. Fauſt erneuert" 1895); überall ein leidenſchaftlicher Verfechter des nationalen Gedankens („Weſen und weltgeſchichtliche Bedeutung des Germanentums" 1895) bei ausgeſprochen katholiſcher Richtung. — Thüringer wie Nietzſche, wie er ein Schüler von Schopenhauer, Dühring und Richard Wagner, vertritt Heinrich v. Stein (1857—1887) aus Koburg den edelſten Typus dieſes Jahrzehnts in klaſſiſcher Schönheit — eine ſo reine und edle Jünglingsgeſtalt, daß er die Freunde an die idealen Jünglinge Jean Pauls erinnerte. Aus dem Materialismus („Ideale des Materialismus von Armand Penſier", 1878) und der Abhängigkeit von Dühring arbeitete er ſich zum Glauben an das neue Ideal durch. „Und wenn nun ein reicher Boden ſich einem beſonnenen, kräftig geeinten Geſchlechte auf einmal herrlich erſchlöſſe, dann bräche wohl wirklich ein ſolches Tagen herein: ein Staat aus gemeinſamer Arbeit in heiliger Freundſchaft, und ein Volk, dem durch Liebe und edelſte Natur der Sitte ſchöne Vollkommenheit ſtärker als der Bann der Eide gälte" — ſo läßt er den Weiſeſten der Hellenen das Bild der Übermenſchheit malen. Er bleibt dabei immer, wie Franz Servaes in einem ausgezeichneten Aufſatz über den viel zu wenig bekannten herrlichen Mann hervorhebt, Schüler Dührings. Von ihm hat er gelernt: „Lebensmut will mehr ſagen als Todesmut". Der Wirklichkeit ergiebt auch er ſich, wie Dühring, und mehr noch, leidenſchaftlich, liebend, wie Nietzſche. Daraus erwuchs ihm ſeine Äſthetik. Als Hauslehrer von Wagners Sohn Siegfried trat er dem Meiſter näher und ſog begierig den Atem des Genies ein; im weſentlichen tragen dennoch ſeine „Vorleſungen über Äſthetik" (herausgegeben 1897)

wie ſchon die früher erſchienenen Vorleſungen „Goethe und Schiller. Beiträge zur Äſthetik der deutſchen Klaſſiker“ eine Kunſtlehre vor, die viel moderner iſt als die Wagners. Kunſt iſt ihm intenſives Leben. Das Stoffliche ganz zu bewältigen und in dieſer Bewältigung die eigene große Seele kundzugeben — das iſt ihm das Weſen der Kunſt.

Aus dieſen Anſchauungen heraus drängte es ihn, ſich auch ſelbſt in der Bewältigung des Stofflichen zu bethätigen. Der neue Heroenkult und das Wirklichkeitsbedürfnis der Zeit finden ſich charakteriſtiſch zuſammen, wenn er ſagt: „Das Weſen der Welt läßt ſich nie in eine Formel faſſen, wohl aber ſtellt es ſich in großen Perſönlichkeiten kräftig und deutlich dar.“ In „representative men“ alſo ſuchte er, wie einſt Emerſon, Herman Grimms Liebling, die Welt zu erfaſſen. So erſchienen „Helden und Welt“ (1883), durch einen Brief Richard Wagners eingeführt, dann „Aus dem Nachlaß von Heinrich v. Stein: Dramatiſche Bilder und Erzählungen“ (1888). In dem älteren Buch iſt die Form noch oft unbeholfen, die Rede ſchwülſtig; in dem Nachlaßband einfach, ſchlicht, packend. Als Vorbild dienten die Scenenfolgen des Wagnerianers Graf Gobineau „Die Renaiſſance“ (1877; überſetzt von Ludwig Schemann), die ihrerſeits von den dramatiſchen Scenen Ludovic Vitets (1802—1873: „La ligue“ 1826—1829) abhängig waren.

Steins merkwürdige dramatiſche Bilder und Erzählungen ſind didaktiſch im höhern Sinne. „Der durch die Kunſt zum Schauen befähigte Blick iſt der Wirklichkeit zu weiſer Lebensführung zuzuwenden. Die Weltanſchauung, welche ein ſolcher Blick gewinnt, erſieht ſich kenntliche Geſtalten aus dem Wirrſal der Geſchichte. Die Worte, welche dem alſo ſich Beſinnenden aus dieſem Wirrſal heraus vernehmbar werden, befähigen dann ferner zu Begriff und Urteil über die hiſtoriſche Gegenwart.“ Von ſeinen Figuren alſo will er, wie Hebbel, lernen. Etwas von der experimentalen Methode Ibſens liegt auch in dieſem Geiſterbeſchwören; mehr noch von der Sehnſucht, überlebensgroße Geſtalten zu ſehen, zu hören.

Sie bleibt nicht unbelohnt. Die Heiligen, die ihn um der Energie ihrer Willensbethätigung wegen anziehen, die Helden, die wie Offenbarungen des Ewigen in dieſe „Welt“ hineinragen, ganz ſtark in einer Empfindung lebend, weiß er in ihrer Größe „lebig“ zu machen, wie Dannecker die Büſte Schillers „lebig“ ſchuf. Ergreifend ſtellt er die heilige Eliſabeth, packend die heilige Katharina,

mächtig aber auch den mißleiteten Idealisten Sand hin, den Mörder Kotzebues. Und die typische Sühne einer einfachen, aber starken Seele („Pierre André") tritt erschütternd vor unsere Augen.

Seine Lehrthätigkeit in Halle und Berlin brachte ihm Dank von den Hörern, keinen Dank von oben. Er ging ruhig weiter; und starb jung, 30 Jahre alt, an einer plötzlich eingetretenen Herzkrankheit. Ob Enttäuschungen mitspielten? Nicht jeder erträgt die leisen stetigen Tropfen der Ablehnung und Demütigung, wenn sie Tropfen für Tropfen auf seinen Wirbel herabfallen ohne Wechsel. „Ist es erstaunlich", heißt es in Coßmanns geistreichen Aphorismen, „wenn ein Schiff, das immer geradeaus segelt, untergeht?" Vielleicht war es besser so. Der Idealist ward früh geborgen „vor der Welt Unfläterei". Und wir gedenken des Wortes, das den Nachlaßband schließt: „Glaube an die Erlösten!"

Von den Franzosen, von Gobineau, mehr noch von Taine hat auch Wilhelm Weigand (geb. 1862) gelernt, ein kenntnisreicher und feinsinniger Essayist („Essays" 1894), ein Psycholog mit liebevoll nachspürendem Verständnis („Friedrich Nietzsche, ein psychologischer Versuch" 1893), als Dichter („Rügelieder" 1892) nur ein begabter Dilettant mit einigem satirischen Talent („Der Wahlkandidat" 1893) und mäßiger Kunst historischen Nachzeichnens („Die Renaissance" 1899). Als Ästhetiker gehört er zu den Kunstgläubigen und Dogmenungläubigen. Wertvoll an den Werken eines Künstlers ist ihm das persönliche Element; die unpersönliche Kritik des „wissenschaftlichen Menschen" haßt er wie Nietzsche. Und so klingt seine geistreiche Streitschrift „Das Elend der Kritik" (1895) aus im Geniekultus. „Das tiefste Elend der Kritik besteht darin, daß sie immer wieder in Dogmatismus verfällt. Vor dem Unwesen der Kritiker bleibt allen Verehrern der Lebensfülle keine Rettung als die Natur und ihre würdigste Auslegerin, die Kunst, die der Menschheit die Herrlichkeit einer sicheren Zukunft verbürgt." Energischer noch vertrat Conrad Fiedler (1841—1895) diesen Standpunkt, daß nur die Künstler als die großen Suchenden immer recht haben, die Kritiker als vermeintliche Finder und Rechtbesitzer nie; daß das Publikum — wie auch Heinrich von Stein lehrt — seine Aufgabe nur findet in dem „produktiven Genuß", in einer fromm sich versenkenden Betrachtung der Kunstwerke, die sie im Gemüt des Beschauers lebendig und wirksam werden läßt. Heftig wendet sich auch Fiedler gegen die Gegenwart und besonders ihr

Kunſtleben; da ſelbſt, wo andere geſunde Zeichen von Anteil und Gunſt ſehen, tadelt er Einmiſchung. Seine Wonne war, genießend immer wieder einzutauchen in neue künſtleriſche Individualitäten, mit ihnen das Weſen der Dinge zu ſuchen und mit ihnen der Bethätigung ihrer Kraft froh zu werden. Seine Abhandlungen, wie die Steins erſt aus dem Nachlaß geſammelt („Schriften über Kunſt“ 1893), wollen nur die Anleitung zu ſolchem höchſten produktiven Kunſtgenuß geben. Ich kann nicht ſagen, wie viel Dank ich dieſen Lehren auch da ſchuldig geworden bin, wo ich ſie als Übertreibungen anſehen mußte.

Enthuſiaſt und Kritiker, eine im Suchen glückliche Natur iſt Wilhelm Bölſche (geb. 1861 in Cöln). Ein leidenſchaftlicher Anhänger der modernen Weltanſchauung („Entwickelungsgeſchichte der Natur“ 1893—96), ſuchte der Realiſt zuerſt eine materialiſtiſche Grundlage für die neue Kunſt („Die naturwiſſenſchaftlichen Grundlagen der Poeſie“ 1887): die Dogmen der Entwickelung, der Vererbung u. ſ. w. ſollten für ſie werden, was für die alte Kunſt die Mythologie war. Dabei betonte er, wie Tolſtoi und Björnſon, ſtark das ſociale Element, ſah in Heinrich Heine (1887) vor allem den Bahnbrecher der ſocialen Dichtung und in dem ſociologiſch-beſchreibenden Roman Zolas ſein Muſter („Die Mittagsgöttin“, Roman 1891). Damals trieb niemand den Sport des Notizbuches weiter als er: auf jedem Spaziergang füllten ſich die weißen Blätter mit genauen Studien und Skizzen nach der Natur, die dann aufzuarbeiten waren. Allmählich rückte der unermüdlich lernende und jeder originellen Individualität ſich herzlich freuende Enthuſiaſt mit der Zeit weiter nach rechts: von Zolas „Nana“ kam er zu Fechners „Nanna“, vom Materialismus (wie Julius Hart) zum neuen Animismus; neben Haeckel trat Herman Grimm als Prophet der neuen Weltanſchauung, und ſelbſt für Georg Ebers fand ſich ein Plätzchen. Dabei entſpricht der friſchen Freude Bölſches an jeder Eigenart ein lebhafter, anſchaulicher Stil; er iſt immer ganz bei der Sache, ein Werber, ein Vorſchwimmer, dem man die Luſt am Werke anmerkt; Optimiſt durchaus, entwickelungsgläubig aus eigenſter Erfahrung, leicht zu begeiſtert, aber immer ein erfreulicher Typus für die Empfänglichkeit dieſer freilich nervöſen, aber keineswegs blaſierten Periode.

Wie Bölſche gehört auch Bruno Wille (geb. 1860) aus Magdeburg zu dem alten Freundeskreis Gerhart Hauptmanns;

wie er hat er ſich vom Materialismus zu einem neuen Idealismus, vom Socialismus zu einem tapferen Individualismus durchgerungen. Als Denker („Philoſophie der Befreiung durch das reine Mittel“ 1892, 1894) ein von Stirner und Nietzſche beeinflußter, nicht eben klarer Verteidiger des „idylliſchen Anarchismus“, der von allem Staats- und Zwangsweſen zu der Ungebundenheit kleiner freier Gemeinſchaften ſtrebt, als Dichter („Einſiedler und Genoſſe“ 1891; „Einſiedelkunſt, Lieder aus der Kiefernheide“ 1897) ein zartes Echo mancher Töne von Friedrich v. Sallet bis Arno Holz, die doch alle in einer weich empfindenden Seele harmoniſch zuſammenklingen; als Deuter (Einleitung zu Novalis' ſämtlichen Werken 1898) am vernehmlichſten das, was er eigentlich immer iſt: ein liebenswürdiger Enthuſiaſt, der jeden Zwang haßt und keinem Eindruck widerſteht, ſo iſt auch er ein erfreulicher Typus dieſer Zeit, die ſo eifrig ſucht — und faſt zu leicht findet, die die Individualität theoretiſch höher ſchätzt, als ſie praktiſch wahr machen kann; die ſich aber die Freude an dem Hohen und Schönen durch keine Parteinahme verkümmern läßt.

Erfreulich wird man allerdings Karl Bleibtreu (geb. 1859 in Berlin) nicht gerade in erſter Linie nennen. Eine wahnſinnige Haſt der Produktion wirft von ſeinem erſten altgermaniſchen Epos an („Gunnlaug Schlangenzunge“ 1879) Jahr für Jahr litterariſche und taktiſche Studien, Dramen, Romane, Gedichtbücher auf den Markt; heute eine Geſchichte der engliſchen Litteratur, morgen eine rhapſodiſche Populärphiloſophie („Letzte Wahrheiten“ 1892); Überſetzungen, Novellen — alles aber durchtränkt von einem verletzenden Selbſtgefühl, einer ärgerlichen Verwahrloſung der Form, einer fürchterlichen Abſichtlichkeit. Als ein Programm der „Neuen Poeſie“ erſchien die „Revolution der Litteratur“ (1885), mit dem geſchmackloſeſten Umſchlag dieſes Jahrhunderts: aus einem Tintenfaß zuckten weiße Blitze auf dunkelblauem Hintergrunde herum. Aber dies Symbol war zutreffend in ſeiner Art. Die Blitze fahren wahllos umher, aus der Tinte in die Tinte. Der „Geheimrat Excellenz v. Goethe“ wird gezüchtigt, „weil dieſer vornehme Herr zwar in frevelhafter Weiſe die Entwürfe ſeiner genialen Jugend im Stiche ließ, ſich dafür aber mit tauſend Allotriis beſchäftigte“. Hebbel iſt nur eine krankhafte Mißgeburt aus Lenz und Grabbe, Grillparzer aber „ein einſeitiger Ausbauer Kleiſtſcher Tendenzen“. So ſchön geſagt wie wahr gefühlt! Dagegen iſt Kretzer Zola eben-

bürtig und Bleibtreu neben Liliencron Bahnbrecher einer modernen Lyrik mit echtem Lokalkolorit. — Und dennoch: die „genialen Schwimmer" fehlen auch nicht „in dieſem Ozean von Albernheiten". Vier Jahre ehe Hauptmann „entdeckt" wurde, wies Bleibtreu auf ſeine Erſtlingsdichtung begeiſtert hin. Die Vereinigung von Realismus und Romantik erkannte er mit Recht als Vorbedingung der neuen Kunſt und gab damit eine Parole aus, die beſonders Otto Brahm wiederholt hat. Vor allem aber wies er mit Energie auf die großen Probleme: die ſociale und die Nationalitätenfrage. Gegen die Künſtelei rief er Byron an: „Poeſie iſt nur Leidenſchaft", „ich haſſe alle Poeſie, die bloße Fiktion iſt" und fügte, gegen die Naturaliſten gewandt, hinzu: „Subjektivität iſt Wahrheit!" Ernſt war es ihm mit dem Abſcheu vor der moraliſchen Feigheit unſerer Zeit; ernſt auch mit der feurigen Hoffnung auf eine neue Zeit, eine neue Kunſt. Die wollte, die will er erleben, miterleben als ein Fahnenträger, miteinziehen unter dem Triumphbogen. Seine verzweifelte Produktivität iſt weniger das Ergebnis innerer Notwendigkeit, als — wie er ſelbſt eingeſtand — Notwehr gegen die Gefahr, überſehen, vergeſſen zu werden im Gedränge. Und Notwehr iſt im Grunde wohl auch ſeine gewaltige Selbſtüberſchätzung.

Das Gegenbild zu Bleibtreus geringer Entwickelungsfähigkeit bildet die unbegrenzte Entwickelungsfähigkeit Hermann Bahrs (geb. 1863 in Linz). Der Öſterreicher bildet zu dem Berliner ein faſt genau ſymmetriſches Gegenbild: ſo liebenswürdig wie Bleibtreu abſtoßend, ſo entdeckerfreudig wie Bleibtreu mordluſtig, von romaniſcher Art ſo ſtark beeinflußt wie Bleibtreu von germaniſcher, ſpeciell engliſcher. Bleibtreu iſt ein Mann des Pathos, ſelbſt wenn er ironiſch ſein möchte; Bahr hat eine leicht ironiſche Färbung ſelbſt im Pathos. Der Öſterreicher iſt ein Meiſter der eleganten Form, Bleibtreu ſtammelt aufgeregt wie (nach der früheren Auffaſſung der Stellen bei Shakeſpeare) Percy Heißſporn. Und dennoch — ſie gehören zuſammen; ſie ſind zwei bezeichnende Typen der neuen ſuchenden, impreſſioniſtiſchen Äſthetik und Kritik und Produktion.

Bahr iſt von Haus aus Nationalökonom mit ſtark ſocialiſtiſcher Färbung. Zwiſchen dem Individualismus einer ariſtokratiſchen Künſtlerſeele und dem Kollektivismus eines treuen Dieners der neuen Zeit ſchwankt er hin und her. Der Individualiſt kam unter den Einfluß von Nietzſche und beſonders Strindberg, verſpottet die Maſſenpolitiker mit Ibſen („La marquéſa d'Amaëgui"

1888, „Die große Sünde“ 1889) und schreibt einen hypernervösen Roman voll Strindbergscher Weiberverachtung und krankhafter Sinnlichkeit, gespickt mit kunstkritischen Bemerkungen und Gallicismen („Die gute Schule“ 1890). Strindbergs „Vater“ giebt er die widerlich überkünstelte „Mutter“ (1891) zur Seite. Aber an der Produktion findet er kein Genüge. Sie entfernt ihn zu lange vom Genuß der Kunst. Individualitäten nachleben — das wird für ihn wie für Conrad Fiedler die höchste Lebensfreude. Der damals in Schwung kommende Kunstausdruck „suggerieren“ wird sein Lieblingswort; er ist sich seiner Existenz nur bewußt, wenn und soweit er sich von anderen, Dichtern, Malern, Politikern Empfindungen und allenfalls Gedanken „suggerieren“ läßt. So wird er zum hervorragendsten impressionistischen Kritiker Deutschlands. Zahlreiche Sammlungen („Zur Kritik der Moderne“ 1890, „Die Überwindung des Naturalismus“ 1891, „Renaissance“ 1897) bringen uns Porträts von Größen und Scheingrößen der Zeit, oft mit Lenbachischer Willkür stilisiert, immer geistreich, immer subjektiv wahr, immer „suggestiv“. Er sucht das Wesen der „Moderne“ — der nicht mehr entbehrliche Ausdruck stammt von Bahr —, er sucht aus dem Schatten des kommenden Gottes seinen Umriß abzulesen. Dann, um 1893, bekehrt sich der aristokratische Individualist wieder zum Diener der Vielen. „Der Mann hat gehorchen gelernt; er entsagt sich, er weiß, daß er nicht allein ist; er hat eine andere Leidenschaft: er will helfen, will wirken. Er fühlt, daß die Welt nicht da ist, um sein Mittel zu sein, sondern er für sie, um ihr Diener zu werden.“ Tendenzen sind jetzt die Hauptsache für ihn — nicht mehr Individualitäten. Aber er faßt den Begriff der neuen Zeit ganz lokal, persönlich: eine österreichische Kultur erklärt er jetzt als sein Endziel. Der Schüler der französischen Kritiker, Lemaitres vor allem, des ironischen Novellisten Barrés Bewunderer, der Nachahmer der kleinen epigrammatischen Geschichten Maupassants („Caph“ 1894), wendet sich jetzt ganz der einheimischen Tradition des Volksstücks zu („Aus der Vorstadt“, mit Karlweis, 1893; „Das Tschaperl“ 1898). — Innerhalb dieses weiten Umkreises, den seine Tendenzen beschrieben, ist Bahr doch innerlich immer derselbe geblieben: ein Virtuos des Nachempfindens, ein Meister entzückender kleiner Stilkünste, und trotz diesen scheinbar mit Größe unverträglichen Talenten ein Temperament voll leidenschaftlicher Sehnsucht nach neuen Schönheiten.

Natürlich fehlt bei so viel liebevoller, aufopfernder Hingabe an den unbekannten Gott auch das Widerspiel nicht: der wohlfeile Hohn und das bequeme Schimpfen auf „Phantasten" und „Querköpfe". Die dankbare Aufgabe des „großen Verleugners", wie Ibsen sagen würde, übernahm Max Nordau (geb. 1849) aus Budapest. Dieser fingerfertige Journalist trat zuerst als Moralprediger auf („Paradoxe", 1885, „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit", 1883—1896 in 16 Auflagen) und wies auf gewisse Schwächen des gegenwärtigen Lebens nicht ohne Kraft und Geschick hin; wenn es auch nicht gerade nötig war, daß er in dem Vorworte seine Gedanken mit denen Christi zusammenstellte. Aber manches, was fälschlich gerühmt worden war, deckten die Bücher doch in seiner Blöße auf; und man konnte damals hoffen, Nordau werde sich selbst jenen Tapferen zugesellen, die die Entrüstung über die Gegenwart zu Baumeistern einer besseren Zeit erzog. Statt dessen that er sich nur in einem dicken Buch „Entartung" (1893) wiederholt als Arzt der Zeit auf. Er machte es sich leicht: was seinem mäßigen „gesunden Menschenverstand" nicht gefiel, das erklärte er schlankweg für verrückt und für das blödsinnige Machwerk eines „vertierten Idioten":

> Ist es erst noch nötig, die gänzliche Unvernünftigkeit der Sittenlehre Tolstois zu beweisen? Sie leuchtet dem gesunden Menschenverstand ohne weiteres ein. . . . . Ibsens Absurdität, die Maeterlinckschen Quatschköpfe, das irrsinnige Gefasel Nietzsches — . . . . . Richard Wagner zeigt in seiner allgemeinen Geistesverfassung Verfolgungswahnsinn, Größenwahn und Mysticismus, in seinen Trieben verschwommene Menschenliebe, Anarchismus, Auflehnungs- und Widerspruchssucht, in seinen Schriften . . . Zusammenhanglosigkeit, Gedankenflucht und Neigung zu blödsinnigen Kalauern —

Der Mensch, der in diesem Ton auf alles losschimpft, was hervorragende Geister unserer Tage bewundern, kommt nicht einen Augenblick auf die Idee, irgend etwas könne über seinen Horizont gehen. Es macht ihn auch nicht stutzig, daß er sich im eigenen Netze fängt, wenn er von der „Tobsuchtsvorstellung der Urgesundheit" spricht oder die Lust, sich in Schimpfworten zu ergehen, als Zeichen des Wahnsinns diagnostiziert. Er brachte es zu hohen Auflagen, und das schmähliche Buch ward so ein Denkmal: ein Denkmal dafür, daß Deutschland immer noch nicht gelernt hat, was Goethe als die Wurzel aller Tugend und Religion seinem Volk einprägen wollte: Ehrfurcht. Wir respektieren jede Uniform; wer aber bloß ein

großer Geiſt, eine feurig ſuchende Seele, ein epochemachender Künſtler iſt, der ſteht am Pranger für jeden Schmutzwurf.

Ein großes Talent und ein feiner Inſtinkt für das Bedeutende werden bei Maximilian Harden (geb. 1861) oft durch perſönliche Motive gehindert, die ihn dann in die Nähe Nordaus bringen. Sonſt aber iſt der glänzende Journaliſt („Apoſtata" 1892) eher mit Bahr zu vergleichen. Nicht wie dieſer durch Wandern und Leſen in aller Welt daheim, iſt er doch von erſtaunlicher Beleſenheit in der modernen, zumal der franzöſiſchen Litteratur. Von Lemaitre und Bourget iſt auch er hauptſächlich zu dem fein analyſierenden Kritiker erzogen worden, der die in Deutſchland ſo ſeltene Kunſt beſitzt, über der Tendenz die Technik und über dem Inhalt die Form nicht zu vergeſſen. So iſt ihm manche Entdeckung gelungen; vor allem die des nervöſen Stimmungskünſtlers Maeterlinck, jenes Belgiers, der die deutſche Romantik ſo eigenartig mit Elementen der romaniſchen Tradition verſchmilzt, der den monotonen Reiz der Litanei und den geheimen Zauber des Unſichtbaren in den Dienſt einer ſymboliſch-naiven Kunſt ſtellte. Harden hat auch die glückliche Idee der „Freien Bühne" in Berlin angeregt; für Ibſen hat er wacker gekämpft und das Ewig-Moderne in Goethe oder Heine darüber nicht überſehen. Aber dieſer kluge und verdienſtvolle Kritiker hat nun das Unglück, ein erfolgreicher Journaliſt zu ſein. Seine Wochenſchrift „Die Zukunft" (ſeit 1892) hat das ganze Journalweſen Deutſchlands wie ein Sauerteig in neue Gärung gebracht; die ſchädliche Anonymität wich, wie in den Ländern der großen Journaliſten, dem energiſchen Hervortreten beſtimmter Perſönlichkeiten, der dunkle Orakelton machte einer bewußten Subjektivität Platz. Aber die großen Erfolge verführten ihn. Aus der wirkungsvollen Eigenart wurde Manier, die mit fernliegenden Eingängen, geſuchten Citaten, bedenklichen Anſpielungen prunkte; aus der Unabhängigkeit wurde, was ein franzöſiſcher Sociolog „contre-imitation" nennt: die Sucht, der Menge durch billigen Widerſpruch und bequeme Paradoxie zu imponieren, und perſönliche Verbitterung kam hinzu.

Es iſt begreiflich, daß das Suchen und Spähen ſich vor allem auf das äſthetiſche Gebiet wandte: von einer neuen Kunſt erwarteten gerade die das Beſte, die das neue Reich in kultureller Hinſicht enttäuſcht hatte; und die, denen es darin genügte, erwarteten nun aus ſeinen Fortſchritten als ein Zeugnis der neuen Volkskraft kaum minder geſpannt eine neue Kunſt. Die Reflexionsdichtung, die philo-

ſophiſche Litteratur erhielt einen Anſtoß, wie ſie ihn ſeit der Zeit des Jungen Deutſchland nicht gekannt hatte. Zahlreich ſchoſſen Dichtungen empor, die in Formgebung und Technik noch ganz im Bann der alten Kunſt, in Inhalt und Tendenz von dem Geiſt einer neuen Zeit erfüllt waren.

Althergebracht war für ſolche Zwecke die Form des Romans. Der deutſche Roman war faſt immer lehrhaft, oft agitatoriſch; nun nahm er dazu die neue Manier des „roman expérimental“ an, ohne ſich doch gleich innerlich zu verjüngen. Man griff zunächſt einfach einen extremen, recht künſtlich konſtruierten Fall auf, führte ihn zu einem von vornherein feſtſtehenden Endergebnis und triumphierte. Die Kunſt, den Roman wirklich zu einem pſychologiſchen Experiment zu geſtalten, wie Ibſen das Drama, beſaß man noch keineswegs; und von Zola war ſie nicht zu lernen. Er war ſelbſt ein Doktrinär, der mit den typiſchen Erlebniſſen typiſcher Figuren nur Sätze illuſtrieren wollte, die ihm längſt feſtſtanden.

Emil Marriot (Emilie Mataja, geb. 1855 in Wien) iſt auch der Tendenz nach konſervativ; mindeſtens in religiöſer Hinſicht als überzeugte Katholikin. Aber das Problem des typiſchen Frauenſchickſals bewegt ſie zu anklagenden, leidenſchaftlich bewegten Darſtellungen; wie der Mann rückſichtslos mit dem Glück der Frau ſpiele, iſt das Lieblingsthema ihrer Novellen (1887, 1895). Auch im Roman gilt die Liebe ihr als Verhängnis. Hier hat ſie einmal einen ſtarken Erfolg erzielt („Der geiſtliche Tod“ 1884), als ſie ſich auf den Boden des uralten, ewig dankbaren Problems der Klerikerliebe begab, das ſie dann noch weiter in ihren Prieſternovellen („Mit der Tonſur“) behandelt hat. Später („Moderne Menſchen“ 1893, „Seine Gottheit“ 1896) hat ſie die vielleicht übertriebenen Erwartungen nicht erfüllt, die man an jenen talentvollen Erſtling knüpfte; ſie blieb in romanhaften Erfindungen befangen und konnte ſich aus einem altmodiſch ſteifen Stil („Ein kalter Schauer kroch durch Paulas Gebein“) nicht loswickeln. Naiv, ungeſchickt und altmodiſch iſt und bleibt auch ihre Technik. Zufällig ſteht man hinter der Thür und erlauſcht ein wichtiges Geſpräch; aus Verſehen kommt ein junges Mädchen im Hemd zum Arzt, unmittelbar vorher ſtand ihr noch ein Hauskleid zur Verfügung. Selbſt noch angeſichts des Todes ſpricht man in Romanphraſen: „Mein Abſcheu kehrt ſich nicht gegen dich, ſondern gegen die Liebe des Mannes im allgemeinen.“!

Schriftstellerinnen treten jetzt überhaupt auffallend stark hervor. Auch diesen stärkeren Anteil des weiblichen Geschlechts an der künstlerischen, besonders der litterarischen Arbeit teilt das Jahrzehnt der „Moderne“ mit den Perioden des Jungen Deutschland und der Romantik. Die Frauen als das nervösere Geschlecht fühlen sich durch eine vielverheißende Bewegung im Innersten erregt. Dies gilt für Naturen wie Helene Böhlau und Gabriele Reuter. Die Zurücksetzung des rein Formalen und Technischen, die solche Zeiten geistiger Umformung notwendig mit sich bringen, erleichtert ihnen die Mitarbeit, insofern die künstlerisch wirkenden Frauen — sei es nun Naturanlage, sei es nur Folge der Erziehung und Gewöhnung — in der Regel einen gewissen Dilettantismus zeigen. Ich nenne für unsern Zeitabschnitt nur Maria Janitschek; woneben es an so strengen Beherrscherinnen der Form wie Isolde Kurz nicht fehlt. Endlich führt die gesteigerte Erregung, das Bedürfnis nach raschen Ergebnissen leicht zu einer Überschätzung des Künstlichen — wie wir sie bei Baudelaire und Huysmans auf den Gipfel getrieben sehen — und kommt auch damit weiblicher Eigenart entgegen:

Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt,

wie der alte Goethe sagt. So wirken mancherlei Faktoren zusammen; schließlich auch noch, daß die litterarische Arbeit überhaupt „Mode“ wird, und daß der persönliche Einfluß der Autoren manche Bewunderin der neuen Richtung zur thätigen Theilnahme verleitet. Von all diesen dichtenden Frauen verlangen zu wollen, daß sie „bedeutend“ seien, wäre lächerlich; sind es denn etwa die Schriftsteller alle oder gar die Kritiker? Wer die großen Schwierigkeiten bedenkt, die sich auch heut noch der freien künstlerischen Ausbildung der Frau in Deutschland gegenüberstellen, Mängel der Erziehung, Vorurteile der Gesellschaft, Nachteile in der materiellen Konkurrenz, schließlich noch falsche Voraussetzungen in der Kritik — der wird im Gegenteil die große Zahl wirklicher Talente, ernst strebender Kräfte, erfolgreicher Selbsterziehungen unter den deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart nur bewundern können. Das Zerrbild, das August Niemann („Lorbeer“), Karl Pröll u. a. gezeichnet, hat natürlich auch seine lebenden Modelle; aber man darf die Schriftstellerinnen so wenig nach Hermine von Preuschen (geb. 1857) und Nataly v. Eschstruth (geb. 1860) beurteilen, wie die Autoren nach Wilhelm Arent und Conrad Alberti. Warum immer auf die „un-

treuen Mägde" blicken, wenn auch die vornehme Gestalt der edeln Penelope zu sehen ist? Drei der bedeutendsten und originellsten schriftstellerischen Talente unserer Zeit sind Frauen: Isolde Kurz, Helene Böhlau, Ricarda Huch. Solche Namen können schon ein paar Mitläuferinnen loskaufen.

Der Roman ist die Form, die auch die Schriftstellerinnen bevorzugen. Daneben tritt bei den formstrengeren Talenten (Isolde Kurz, Ilse Frapan) die Lyrik; das Drama (mit Anna Croissant-Rust, Juliane Déry, Ernst Rosmer, Clara Viebig) erst im nächsten Jahrzehnt, als auch diese festeste Form durch den neuen Geist für den Zutritt schwächerer Kräfte brauchbar gemacht worden war.

Der Reflexions- und Tendenzroman gehört unter diesen Umständen zunächst den Frauen fast ausschließlich. Das eine Jahr 1859 hat drei bezeichnende, typische Vertreterinnen dieser Gattung hervorgebracht: Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Maria Janitschek.

Älter, auch ihrer Art nach, ist Ossip Schubin (Lola Kirschner, geb. 1854 in Prag) — eine Art weiblicher Hans Hopfen, nur daß sie ebenso stark mit ihrer Kenntnis der adeligen Salons und besonders der adeligen Boudoirs, Parfums und Toiletten renommiert wie Hopfen mit dem Naturburschentum. Echt ist an dieser bösen Stilverderberin nur die Nervosität. In charakteristischer Weise schildert sie in Franzos' überhaupt psychologisch sehr interessanter „Geschichte des Erstlingswerks", wie jedesmal ihr „Schreibfieber" anfängt: „immer ein von irgend einem starken Eindruck hervorgerufener angenehmer oder unangenehmer (meist letzteres) Nervenaufruhr, der sich plötzlich in einer, auf ein specielles Ziel gerichteten Thätigkeit der Phantasie erst zuspitzte, dann klärte und löste. — Eine neue Arbeit war immer ein Gebilde, das aus einem Chaos überreizter Empfindung emporstieg — immer eine Art Fiebertraum!" Das dürfen wir ihr glauben; und gewiß bezeugte diese leidenschaftliche Erregung bei ihr wie etwa bei Otto Ludwig oder Turgenjew eine starke ursprüngliche Anlage. Sie hat sie nicht auszubilden gewußt, kaum daran gedacht, sie auszubilden. Die Nervosität übertrug sich von der Verfasserin auf Figuren und Handlung. Lauter ungesunde Menschen, die zumeist, auf deren Seite sich Ossip Schubin stellt; in einer überheizten Atmosphäre reden sie in schlechtem Deutsch über alle persönlichen oder unpersönlichen „pikanten" Themata und fallen schließlich der Willkür eines Roman-Fatums anheim. Große sociale Probleme werden, wie man neuerdings so schön sagt, „angeschnitten", so der Kampf

zwischen dem alten Adel und dem neuen Kapital in ihrem jedenfalls besten Roman („Gloria victis“ 1885), die Rechte und Pflichten des Genies („Geschichte eines Genies“ 1891), der Konflikt der Künstlerin mit der Welt; wie überhaupt der Kampf zwischen Herz und Sitte sie so beschäftigt, daß er ihr sogar einmal ein kleines fleckenloses Meisterwerkchen, die Novelle „Etikette“ (1889) abgewann. Sonst aber ist für die gräßliche Affektation dieser Dandy-Romane schon die Wahl der Titel bezeichnend: „O du mein Österreich“ (1890), „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ (1888), oder gar „Woher tönt dieser Mißklang durch die Welt?“ (Roman, 1894). Wie sie in ihren Erzählungen sämtliche Mischsprachen der feinen Welt Österreichs servieren läßt, so lockt sie auch gern durch polyglotte Titelwahl an: „Mal' occhio“ (1884), „Asbëin“ (1888), „Gloria victis“, „Finis Poloniae“ (1892), „Con fiocchi“ (1895). Wie eine Schriftstellerei für Parvenus wirkt diese geschminkte Romanwelt: hier kann sich der Emporkömmling, der in die „obere Gesellschaft“ noch nicht hineinkommt, durch Spähen und Horchen an der Thürspalte des gräflichen Billardsalons ergötzen, kann an den zahllosen Fremdwörtern und dem jockeymäßigen Jargon seine „Bildung“ üben und schließlich an der Tendenz seinen „vorurteilslosen Standpunkt“ bewähren.

Nicht bloß in der Wahl fremdsprachlicher Titel („Regina Vitae“ 1887, „Via Passionis“ 1895) ist ihr Hermine von Preuschen (geb. 1857) verwandt, Dichterin, Roman- und Novellenverfasserin, Malerin — überall bei nervöser Oberflächlichkeit eine geheime Tiefe affektierend und dabei des angeborenen kräftigen Talents der Ossip Schubin völlig ermangelnd.

Aber auch Maria Janitschek (geb. 1859 in Mödling) dürfen wir nicht aus dieser Gruppe entlassen. Wir können auch hier nur ein Talent durch Absichtlichkeit, durch den Kultus der eigenen Nervosität verdorben nennen. Zwar von der Affektation der Ossip Schubin und der Hermine (oder Hermione, wie sie nun heißt) v. Preuschen trennt Maria Janitschek die glühende Leidenschaft ihres Empfindens. Aber es genügt ihr, in dem Bewußtsein dieser Glut zu schwelgen. Man hat ihr eingeredet, die aufgeregte Unklarheit, der es vor den Augen schwimmt und vor den Ohren klirrt, sei Sehergabe. Anfangs war das bei ihr ganz naiv; ihrem intensiven Mitleben verstärkte sich jede sinnliche Wahrnehmung zum gellenden Lärm:

Der Blüten Wachstum, es vollzieht ſich ſchallend,
Ein Sonnenaufgang macht die Erd' erbeben
Mit ſeinen Donnern . . .

Später ward dieſe Nervoſität zur Specialität gemacht. Die unreife Luſt, zu ſteigern, lauter zu machen, mit dem Mikrophon poetiſieren zu wollen, blieb; aber die Backfiſch-Unſchuld des Herumzerrens an den Geheimniſſen ſchwand. „Und in den Lawendelduft miſcht ſich ein neuer, heißer, ſchwälender Geruch." Ein krampfhaftes Spielen mit Problemen der erotiſchen Pathologie; ein ungeſunder Sport, bei dem ſich die Wangen erhitzen und die Augen glühen, wenn „eine reine unberührte Mädchennatur" durch „trübe Wandlungen" hindurchgehetzt wird — mag ſie nun, wie die Verfaſſerin es früher liebte, untergehen oder „in einer lichtfarbenen Idylle ſchließlich ihr befreiendes Glück finden". Mit allen Sinnen folgt Maria Janitſchek dem Kampf des Begehrens in der Mädchenbruſt; Geſtalten ſieht ſie nicht, es verſchwimmt alles zu pantomimiſchen Geſten von wilder Lebhaftigkeit. Die Sprache zerreißt ſie, wie ein Mädchen das Mieder aufreißt, um der Bruſt Luft zu machen:

„Wladislaws Stirn begann ſich zu röten.

Dieſe Sprache, dieſes Erblaſſen des jungen Weibes.

Eine Ahnung der ſtummen Tragödie, die ſich in dieſen Räumen abſpielte, ergriff ihn."

Neben geſuchte Bilder von Lilienzauber und heimlichen Liebesworten Gottes treten Brutalitäten der Rede: „Sie hat eine Quantität Gift im Leibe, die zureicht, ſechs Menſchen zu töten"; „Eine fromme Gänſehaut überlief die Alte." Ein raffiniertes Spielen mit den typographiſchen Krücken der modernen Halbkunſt, kurzen Abſätzen, langen, hypnotiſierend wirkenden Reihen von Gedankenpunkten und Gedankenſtrichen macht plötzlich der naiveſten Ungeſchicklichkeit im Ausdruck Platz: „Chriſtoph, das Beſte wird doch ſein, wenn ich — fortgehe. Dieſes ewige Micherinnern an meine Armut —" Die gleiche Stilloſigkeit wie in den Erzählungen („Lichthungrige Leute" 1891, „Atlas" 1893, „Gott hat es gewollt" 1895) herrſcht in den Gedichten („Irdiſche und unirdiſche Träume" 1889, „Im Sommerwind" 1895). Nirgends iſt dies Gemiſch von verſtiegener Romantik und kraſſem Idealismus zur Einheit eines Stils durchgedrungen. Dilettantiſch wirkt ſogar dieſe ſchwüle Sinnlichkeit neben der robuſten Unſittlichkeit etwa eines Sacher-Maſoch.

Wie gesund — nicht im philiströs-moralischen, sondern im ästhetischen Sinne — nehmen sich neben diesem künstlichen Gestammel die vielversprechenden Anfänge einer jungen Dichterin aus, die am Ausreifen gehindert ward nicht durch ihre Schuld, sondern durch ihr Schicksal. Margarethe v. Bülow (1860—1885) aus Berlin hat in ihrer Sprache unerhörte Künste nie versucht. Im Roman („Aus der Chronik derer von Riffelshausen", erschienen 1887; „Jonas Briccius", erschienen 1886) und in der Novelle („Neue Novellen", erschienen 1890) ist sie Luise von François verwandt: die didaktische Tendenz und speciell deren aufgeklärte, bürgerlich-moderne Spitze, die schlichten Mittel des Vortrages, der große Ernst sind den beiden Damen aus alten Beamten- und Offiziersfamilien gemein. Freilich hat die „schöne achtzehnjährige Kraft" (wie Mauthner sagt), die die „Chronik" schrieb, die Sicherheit der Charakterzeichnung nicht besessen, die in der „Letzten Reckenburgerin" in Erstaunen setzt; sie hat sie auch später nicht erreicht. Aber sie hat den „Wolfshunger nach Menschen" vor Luise v. François voraus, das unersättliche Interesse am Menschen, an den Problemen des Lebens. „Ich möchte sie manchmal auf der Straße anfallen, und sie zwingen, daß sie mir mitteilen, was sie denken und empfinden." Sie nahm an der socialen Bewegung eifrig Anteil; noch näher ging der Schülerin Herrnhuts die religiöse Entwickelung. Daraus erwuchs ihr großer psychologischer Roman „Jonas Briccius" — ein „Aufklärungsroman", wie es „Bekehrungsromane" giebt. Sie hat dem Helden, der sich vom härtesten Fanatismus zum freien Menschentum durcharbeitet, viel vom Eigenen gegeben. Vor allem die innere Güte. Indem Margarethe v. Bülow einen fremden Knaben, der auf dem Rummelsburger See eingebrochen war, rettete, fand die Gute, Kluge, Tapfere mit dem überlegenen Lächeln um die feinen Lippen einen schönen Tod. Die Eisdecke schloß sich wieder; wer denkt noch an dies mutige Talent? Aber über das Eis fahren die Schlitten mit den silbernen Klingeln.

Ein Tendenzroman muß laut sein, wenn er wirken soll; ohne etwas Geklingel geht es da nicht. Im allgemeinen sind Kunstfehler hier sogar förderlich. Dick aufstreichen, weiß und schwarz so schön übersichtlich verteilen, wie es Gabriel Max auf seinen Tendenzbildern („Der Gelehrte") thut, in schnurgerader Entwickelung von A nach B und von B nach C marschieren — das thut's. Wer

begriffe ſonſt den Erfolg des kraſſeſten Tendenzromans neuerer Zeit? Gabriele Reuter (geb. 1859 in Alexandrien) beherrſcht die Pſychologie landläufiger Charaktere mit einiger Sicherheit: den Beamten, die „deutſche Hausfrau“, die Kokette, die Künſtlerehe vermag ſie einigermaßen nachzuzeichnen. Zwar verſtimmt uns gleich die Ängſtlichkeit, mit der ſie von keiner Figur ein Eckchen ſehen läßt, das nicht genau zu der allgemeinen Konzeption des Typus paßt: die Mutter iſt abſolut nur kranke Hausfrau, der Offizier hat außerhalb ſeiner Uniformeigenſchaften überhaupt keine u. ſ. w. Im Notfall ändert ſich das zwar plötzlich: der Vater, bis dahin Ehrenmann von pedantiſcher Reputierlichkeit, vergreift ſich an der Mitgift ſeiner Tochter, der rauhe, wenn auch ziemlich erregbare Sohn wird zum ſchmachtenden Seladon ſeiner Gattin u. ſ. w. In der Mitte dieſer Attrappen iſt nun die Tochter der guten Familie aufgeſtellt, nichts weiter als Jungfrau mit höheren Bedürfniſſen, ohne jede nicht theoretiſch geforderte Eigenſchaft, eigentlich nur ein Blatt weißes Reagenzpapier. Nun ſetzt ſich der Mechanismus in Bewegung, und jede Figur zwackt beim Vorbeimarſchieren der Heldin jedesmal ein Stück Seele ab. Doch bleibt ſelbſt ſo die Entwickelung eine ganz äußerliche: Agathe bleibt, wie ſie war. Von jener feinen Kunſt, die das Schickſal und die Umgebung auch in den innerſten Regungen des Leidenden reflektieren läßt, keine Spur; ſie geht eben hin und her zwiſchen all denen, die ſie nicht verſtehen, Eltern, Bruder, Künſtler und Socialdemokrat; aus einer Hand in die andere geworfen, entwickelt ſie ſich in nichts weder zur Anpaſſung, noch zur Empörung; alles bleibt bei kleinen Anläufen. Schließlich geht der Mechanismus entzwei: Agathe wird wahnſinnig. So iſt alſo bewieſen, was zu beweiſen war. Man darf nicht „aus guter Familie“ ſtammen, wenn man irgend etwas anderes will als die banalſte Alltäglichkeit; ſonſt bringt einen der Vater um die Mitgift, der Bräutigam ſpringt ab, reſolute Vettern ſchreckt man durch Zimperlichkeit zurück, und „der Reſt iſt nicht mehr zu gebrauchen“. Das iſt der Roman „Aus guter Familie“ (1895), der um ſeiner verdienſtlichen Tendenz willen begeiſtert geprieſen wird. Warum nicht? Der Frauen Schickſal iſt beklagenswert, und um die Tyrannei der alltäglichen Ehrbarkeit zu ſchildern, darf man wohl Schreckbilder entwerfen wie engliſche Traktate von der Trunkſucht oder Fibelbücher vom Hans Kuckindieluft. Nur äſthetiſchen Wert ſoll man einem Buch ohne Pſychologie, von ödeſter Regel-

mäßigkeit der Anlage, von erſchreckendſter Monotonie des Vortrags (die höchſtens einmal eine kleine ſociale Spitze unterbricht: „Paſſagiere waren nicht verunglückt — nur ein Heizer tot") nicht zuſprechen. Eine Kraft wie Helene Böhlau, ein Genie wie Guſtav Flaubert (in der „Éducation sentimentale") mag dies Problem bewältigen, und Gabriele Reuters nordiſche Muſter (wie Amalie Skram) verſtehen wenigſtens die auch bei ihnen ſteife Entwickelung durch lebensvolle Charakterfiguren intereſſant zu machen; wer aber keine Menſchen zeichnet, kann auch keine Menſchenſchickſale malen. Am wenigſten darf man dieſe Abhandlung einen „realiſtiſchen Roman" nennen. Wenn Realismus etwas iſt, ſo iſt es doch wohl Reſpekt vor der Wirklichkeit. Hier aber haben wir nur Doktrin. Kein Sonnenſtrahlchen, wie es die ärmſte Exiſtenz verſchönt, darf die tödliche Regelmäßigkeit des triſten Verlaufs ſtören. Künſtleriſchen Wert haben in dem mit allen Poſaunenſtößen verkündeten Buch nur gewiſſe Zuſtandsſchilderungen: das Künſtlerheim, die Pietiſtenandacht, das Frauenbad. Sie zeigen eine hübſche Beobachtungsgabe, wie die Tendenz des Buches eine ernſte, tapfere Liebe zu der duldenden Frau zeigt. Aber um eine Schilderung wirklicher Schickſale mit dem Atem dieſes Ernſtes zu durchdringen, reicht das Talent nicht aus: die kleinliche Angſt, man könne Agathe noch nicht unglücklich genug finden, der weibliche Reinlichkeitsfanatismus, der jeden hellen Fleck wegputzt, der Mangel an miterlebender Phantaſie ſcheiden dies kulturhiſtoriſch vielleicht nicht unwichtige Buch aus der Litteratur im künſtleriſchen Sinne des Wortes aus. — Gleich ſchematiſch ſind die größeren Novellen angelegt („Der Lebenskünſtler" 1896); den kleineren fehlt es nicht an hübſchen Einzelheiten.

Was Gabriele Reuter anſtrebt, das kann **Helene Böhlau** (Madame al Raſchid Bey, geb. 22. November 1859 in Weimar). Wenn Iſolde Kurz die größte künſtleriſche Begabung, Ricarda Huch die originellſte Phantaſie unter den neueren Schriftſtellerinnen beſitzt — nicht bloß unter denen Deutſchlands; was haben die Vaterländer der George Sand und der George Eliot unſern dichtenden Frauen überhaupt jetzt zur Seite zu ſtellen? Mrs. Humphrey Ward und den aufkläreriſchen Gouvernantenroman! — ſo überragt Helene Böhlau ſie durch die Stärke des inneren Erlebens, die doch wohl vor allem über die dichteriſche Anlage entſcheidet. Angeboren iſt ihr eine leidenſchaftliche Sehnſucht nach Übermenſchen im roman-

tiſchen Sinne: nach hohen, ſonnigen, ſiegreichen Individualitäten, denen das Leben in ſchönem Spiel zum bewundernswerten Kunſtwerk wird. Dieſe Sehnſucht ward nur geſteigert durch eine philiſtröſe Umgebung, wie ſie in der alten, ſelten gelüfteten Ehrbarkeit der guten Familie thüringiſcher Mittelſtädte wohl zu einer gewiſſen Vollkommenheit gedeihen mag. „Eine kleine deutſche Stadt, wie mein Geburtsort war," ſchrieb Heinrich Leo aus Rudolſtadt, „bietet als durchſchnittliche Bevölkerung nur mittelloſe Mediokritäten. Geiſtig exzentriſche Naturen halten in ſo engen Räumen ſelten aus."

Der alte dort heimiſche Kultus der traditionellen „edlen Kunſt" mußte für die junge Feuerſeele nur ein aufreizendes Ärgernis mehr werden. Sie ſehnte ſich nach lebenden Schönheiten, und man wies ihr Goethes Totenmaske in Watte eingepackt vor. Sie hat ihrem Haß auf die herzloſe Gemütlichkeit, wie ſie ſich in ſolchen Kreiſen wohl entwickelt, in der blutigen Satire „Verſpielte Leute" (1898) Ausdruck gegeben, leider aber im Übermaß des Ingrimms die Wirkung durch einen gewaltſamen Romanſchluß beeinträchtigt. Früher nahm ſie das altweimariſche Philiſterium harmloſer; es freute ſie, die alten Zöpfe durch übermütige Jugend ein wenig hänſeln zu laſſen. So entſtanden ihre prächtigen „Ratsmädelgeſchichten" (1888) — dieſe bald von ſo düſterer Leidenſchaftlichkeit hingeriſſene Dichterin begründete ihren Ruhm mit einem der ſonnigſten Bücher unſerer Litteratur. Familienerinnerungen an Goethe und ſeinen Sohn Auguſt, an Schopenhauer und die Franzoſenzeit werden von einem heitern oder doch nach Heiterkeit verlangenden Geiſt durchdrungen, und die verehrte Rieſengeſtalt des Größten von Weimar blickt in das fröhlich-übermütige Treiben reiner Kinderherzen gutmütig-großartig hinein. In der Fortſetzung dieſer Heimatserinnerungen tritt dann aber bald ein ernſterer Ton ein. Der Blick richtet ſich von den zwei luſtigen, ſchönen Mädchen aus Weimars goldenen Tagen auf „Adelsmenſchen, nicht des Genuſſes, aber auf die ganz ſtarken, die ganz zuverläſſigen" („Altweimariſche Liebes- und Ehegeſchichten" 1897). Dann beginnt auch der Klang perſönlicher Lebenserfahrung ſchärfer zu werden. Nun ſchrieb ſie nicht mehr „wahrhaft glückſelig, ſtand vor lauter Wonne auf einem Bein während des Schreibens, pfiff und war der beſten Dinge" („Ratsmädel- und Altweimariſche Geſchichten" 1897) — nun ward ſie nachdenklich über all dies Treiben, dieſe

Mischung von Grausen und Spiel im Leben. Und so geht sie hin und rächt sich an denen, die dem verspielten Kind gute Lehren gaben, an der „grenzenlos gemütlichen Gesellschaft, schwachsinnig vor Behagen". Aus dem Stadium Eichendorffs ist sie in das E. Th. A. Hoffmanns getreten, aus der romantischen Weltflucht in die romantische Zeitsatire und Polemik. Neuromantisch ist schon ihre Definition der Poesie: „Poesie ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum erstenmal voll genießt." Wie nah diese Auffassung mit dem Streben Nietzsches und seiner Zeit, die Wirklichkeit ganz auszukosten, mit der neuen Intensität des Lebens verwandt ist, wird niemandem entgehen.

Das charakteristische Hauptwerk dieser ersten Periode in Helene Böhlaus Dichtung ist „Der schöne Valentin" (1886). Es ist eine ganz realistische Geschichte voll ergreifender Symbolik. Das ist für Helene Böhlau die eigentliche Tragik des Lebens, daß der triste Alltag schließlich doch über den hohen Moment siegt. Sie empfindet, wie alle jene Autoren der „Desillusionslitteratur", der unerreichbare J. P. Jakobsen vor allen: das ist die tiefste Tragik, daß die Tragik nie rein ist. Zwecklos verpuffen schließlich die großen Kräfte der Menschenseele in der erstickenden Atmosphäre dieser Wirklichkeit. In den „Verspielten Leuten" hat sie mit großartig-grimmigem Humor geschildert, wie der Held seinen heroischen Entschluß, sich von der Braut zu lösen, nicht ausführt, weil die Luft der Ausstattungsstube ihm den Atem benimmt:

> Ein Wasserfall von bebänderten Nachthauben, ein großer Wellenschlag von Spitzen und Frisuren, ein Gebirge von Nachtkamisolen und Hemden ... Es war ihm, als wenn Felsen aus dem Erdboden herauswüchsen und sich um ihn her auftürmten und ihn eng und enger einschlössen, und diese Felsen bestanden aus lauter blütenweißem Leinenzeug und wuchsen und wuchsen und nahmen ihm Luft, Licht und Atem, die Freiheit der Bewegung.

So ist es überall in der Welt, nach der Anschauung unserer Dichterin wenigstens. Die Felsen der gemeinen Nützlichkeit und die Mauern der trivialen Gewohnheit engen jeden hohen Flug zu engbrüstigem Wollen ein. Die Tragik der brachliegenden Anlagen zum Großen und Schönen ist das Lieblingsgebiet, eigentlich das einzige Gebiet ihrer Dichtungen. Das erscheint ihr als das Furchtbarste: „daß die gewaltigste, lebenerschütterndste Leidenschaft zwecklos, ohne Glück oder Tod gebracht zu haben, wieder verrinnen könne".

Glück oder Tod! Würde die leichtſinnige Schöne, von der Schönheit Valentins geblendet, ſein eigen, oder tötete ihn die Erregung im höchſten Augenblick — ſein Leben wäre ein Kunſtwerk, herrlich vollendet. Nun verwiſcht die große Pfuſcherin, das Leben, den wundervollen Entwurf. Langſam fällt — was ganz herrlich geſchildert iſt — die Schönheit von ihm ab; und bald haben die in Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit ſeligen Philiſter an ihm nichts mehr auszuſetzen. „Die Jahre gingen hin, da ſaß Valentin in einem ſchönen, geblümten Schlafrock auf einer grünen Bank vor der Hausthüre“ ... Ich kenne wenige Autoren, die die erſchütternde Tragik des ſtumpfen Behagens ſo fühlbar zu machen wüßten.

Inzwiſchen aber ward ſie ſelbſt durch eigene Erfahrungen von der äſthetiſchen Trauer dieſer erſten Periode zu einer zweiten Periode des moraliſchen Ankampfes geführt. Das Hauptwerk dieſer Phaſe ward „Der Rangierbahnhof“ (1896).

Der „Rangierbahnhof“ iſt ein ſprechender Beweis dafür, wie wenig ſchulmäßige Termini einem lebendigen Kunſtwerk gegenüber verfangen. Realiſtiſch durch und durch, iſt er durch und durch ſymboliſtiſch. Jede Einzelerſcheinung wird nur als Vertretung größerer Erſcheinungen aufgefaßt; und jede ſucht doch „das Menſchliche, das Einfache, das Tiefwahre“ zu geben. Aber wenn beide Tendenzen ſich durchdringen, ſo ſind doch nicht beide in gleich geläuterter Kraft zu Worte gekommen.

Als realiſtiſches Lebensbild nimmt der Roman einen ſehr hohen Rang ein. Mit ihrer ganzen Leidenſchaftlichkeit hat ſich die Dichterin in die Charaktere verſenkt. Die Hauptgeſtalt, die arme Olly, die ins Leben verirrte Idealiſtin der Kunſt mit ihrem glühenden Ruhmbedürfnis, ihrer nervöſen Arbeitskraft, ihrem naiven, gegen das Befinden auch der Nächſten gleichgültigen Egoismus iſt gewiß nicht ohne Züge von Helene Böhlau ſelbſt; daneben ſoll auch das Verhältnis der Marie Baſhkirtſeff zu dem großen realiſtiſchen Maler Baſtien-Lepage als Vorbild gedient haben. Aber ſie iſt zu einer Figur von typiſcher Bedeutung herausgemeißelt. Nicht nur die „ſtrebende Frau“ unſerer Tage, nein, der ſuchende Menſch ſelbſt mit ſeiner Kraft und Hilfloſigkeit, ſeinem Idealismus und ſeinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus iſt hier gemalt; und ſeine typiſche Umgebung: die nervös-überreizten Pfleger der jugendlichen Anlage, die gutmütig-ironiſchen, gegen den Künſtler indifferenten Freunde des Menſchen, endlich — zu ſpät — die

liebevoll erkennenden Lehrer. Dabei bleibt Olly durchaus individuell mit ihren kleinen Eigenheiten in Rede, Haltung, Denkweise: ein Stück immer frischer, glücklicher „Unreife“ neben reifstem Können; und in jeder Phase der Entwickelung wieder eine andere: anders die übermütig-revoltierende „Tante Rebella“ des unruhigen Künstlerhauses, anders die fieberhaft lernende junge Frau, anders die endlich im Glück des Verstandenseins aufblühende — und zerblätternde welke Rose. Um diese Hauptfigur nun eine ganze Reihe lebenswahrster Prachtfiguren. Dieser phlegmatische Bruder Emil allein, in dem die Nervosität der „vergeistigten“ Familie ihre naturgemäße Reaktion findet — wenn er sich mit der Hand auf seine kleinen fetten Schenkel klopft und im schnellsten Tempo „Verflucht! verflucht! verflucht!“ ruft oder seinen merkwürdigen zweiten Lieblingsausdruck braucht, so treten vor der Rundheit dieser realen Erscheinung tausend andere Romanfiguren in den gebührenden Nebel. Die Verfasserin versteht es eben, was den französischen Kritikern als Hauptsache erscheint: „mettre un bonhomme sur ses pieds, le faire marcher“; ungezwungen, mit innerer Notwendigkeit bewegt er sich. Und Köppert, der Meister, gewiß nach Münchener Modell gearbeitet — wie individuell, wie notwendig ist er wieder in seinen Wendungen, seinen Bewegungen, dem Stil seiner Gedanken. „Ideale Gestalten“ im Romansinne sind es alles nicht; aber es gilt Helene Böhlaus eigenes Wort: „Man sieht einen Menschen und denkt gar nichts dabei. Von dem, was schön ist, ist er weit entfernt. Und mit einemmal, wenn man sich in ihn hineindenkt, ist er so schön, so unnachahmlich, so voller Ausdruck, so ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins.“ Das ist's; damit hat die Dichterin die Schönheit des Realismus tiefsinnig charakterisiert. So ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins soll der Einzelne sein: Natur, Leben bis in die Fingerspitzen, Notwendigkeit, innere Entwickelung bis in das hingeworfene Scherzwort hinein. So aber erfaßt nur ein Dichterherz, nur ein Künstlerauge das, was allein dem oft so grundfalsch begründeten Realismus sein Recht giebt: die Einzigkeit jeder wahrhaften Existenz. Und auch dem Künstler gelingt es nicht ohne ernstestes Wollen. Köpperts Werke drücken das aus: „Jetzt schauen wir ganz ruhig und warten's ab, und — halt still — haben's — aber in einem Moment, der so intim, so erhascht, so überrumpelt ist, daß die anderen ihn überhaupt nie gesehen haben. Wir lehren euch die wunderliche Erde wie neu kennen, an der ihr vorbeilauft und da-

von redet, als kenntet ihr ſie.“ So packte Goethe ſeinen Valentin vor dem Zweikampf, ſo Ibſen ſeinen Hjalmar. So verſteht Helene Böhlau aber wie die Perſonen, ſo auch die Dinge zu packen und feſtzuhalten. Wir ſehen alles vor uns: das „originell eingerichtete“ Zimmer („die Möbel ſtanden ſo gewiſſermaßen unternehmend da, meiſt an Stellen, die wahrhaft kühn gewählt waren“), die grenzenloſe Schlumperei in der Küche, die tragiſche Verwirrung im Operationszimmer. Wir ſitzen bei den unmöglichen Mahlzeiten, die dieſe furchtbaren Köchinnen dem armen, ſo gern behaglichen „Gaſtelmeier“ auftiſchen; wir ſind mitten drin in dem Gewirr der Faſtnachtsbälle.

Nur bei einer Figur verſagt die Kunſt der Verfaſſerin völlig. Gaſtelmeier, der arme glücklich-unglückliche Gatte Ollys, kann nicht ſtehen und gehen; er hängt nicht zuſammen. Es klappt nicht. Er wird erſt als braves ruhiges kleines Talent vorgeführt, einer von denen, „die ſtill vor ſich hin arbeiten, ohne Schlagwort und Geſchrei“. Aber ſchon dieſe Charakteriſtik leitet die Dichterin mit einem „wie ſchon geſagt“ ein: ein böſes Zeichen: ſie muß wiederholen, ſie fühlt ſelbſt, daß der Kerl nicht recht herauskommt. Und dann wird er immer mehr in den Hintergrund geſtoßen, mit einem gewiſſen weiblichen Rancunegefühl behandelt; zuletzt, bei Ollys Tode, iſt der gute Kerl nur noch ein lächerlicher Philiſter, ein widerlicher Egoiſt, einer aus dem Kreiſe der von Helene Böhlau ſo glühend gehaßten „Korrekten“. Das ſtimmt nicht. Die realiſtiſch angelegte Figur hat unter ſymboliſtiſchen Tendenzen gelitten.

Das Symbol iſt in der neueren Kunſt zu friſchen Ehren gekommen; nicht bloß aus ihrem romantiſchen Element heraus — auch aus dem realiſtiſchen. Dieſe unerſättliche Freude an der Wirklichkeit hat nicht genug an den paar Einzelfällen, die die Fauſt umſpannen kann — ſie will gleichzeitig an die tauſend andern erinnert werden, die noch ringsumher auf den Wieſen und Feldern blühen. „Der Lenz iſt da; ſie wollen ihn feſt in ihren kleinen Fäuſten haben“: darum heben ſie das Veilchen auf, zerdrücken es faſt, laſſen es nicht los. So ſahen wir Ibſen mit den Jahren immer ſtärker die Symbole verwenden, während neuere Richtungen wie die von Maeterlinck ganz und gar als ſymboliſtiſch bezeichnet werden können. Aber ſchon bei dem norwegiſchen Meiſter ſahen wir auch die Gefahren dieſes Hilfsmittels.

Helene Böhlau liebt es vor allem, ihre Figuren zu ſym-

bolischer Höhe zu steigern. Noch hält sie hier Maß, später, in „Adam und Eva“, nicht mehr. Da steht dann die Heldin „hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt“. Sie ist kein Typus mehr, sondern eine Allegorie. Diese Tendenz wird bei Helene Böhlau gerade deshalb besonders gefährlich, weil sie es liebt, allzu deutlich zu unterstreichen. Künstlerisch abgerundeten Büchern, ja einzelnen Scenen wird ein Henkel angeschmiedet, wie man eine Gebrauchsanweisung an ein Altarbild leimt; die agitatorische, polemische Absicht verdirbt der Künstlerin das Konzept. Das stört auch hier; ein lauter Kommentar wird vom Ehrenhold ins Publikum geblasen: „Aus diesem Sumpf, der nur Blasen aufwirft, war dennoch eine Heldenseele aufgestiegen, eine Prachtseele, die bis zum Tode voller Schaffenskraft und Feuer war, die alles überwand . . .“ Bilde, Künstler, rede nicht! Doch immerhin — so voll gesättigt von Realismus und Lebenskraft sind hier die Figuren, daß nur eben *eine* von dieser Tendenz zerbrochen wird. Und bei dieser hat es seine besonderen Ursachen. Die Verfasserin kommt in das Feuer der Frauenfrage. Ihr Grundproblem, von der Verpfuschung herrlicher Anlagen durch das Leben, wird von dem Menschen überhaupt auf die Frau specialisiert. Bei dem Manne ist es nur eigene Schuld, wenn Anlagen und Leidenschaften zwecklos verpuffen — so heißt es von jetzt ab; bei der Frau ist es Schicksal. Alle die trivialen Alltäglichkeiten: „die Wäsche! das Wirtschaftsbuch, das Zimmer reinigen! das Geldausgeben! die Zeiteinteilung! das Heizen! die unendlich vielen Mahlzeiten!“ — das waren sonst Gespenster für jegliche höher strebende Seele; nun aber ist es die Frau allein, der der Mann dies Joch aufgezwungen hat. Und diese neue Auffassung muß bereits Ollys Gatte büßen.

Neben symbolischen Figuren treten, schon mit stärkerer Betonung des Symbolischen, *Handlungen* von allgemein sinnbildlicher Bedeutung hervor, wie etwa die unvergeßliche Kreuzigungsscene im „Schönen Valentin“, die schlimme Wally-Scene in „Adam und Eva“. Sie sind im „Rangierbahnhof“ fast ganz von der Kraft der vorwärtsdringenden Entwickelung beseitigt. Um so breiter werden uns drittens die symbolischen *Dinge*, die eigentlichen „Symbole“ vorgehalten. Der Rangierbahnhof als Sinnbild des rastlos schiebenden, prustenden, Staub, Schmutz, Lärm verbreitenden Lebens wird viermal, das Sinnbild des „Karpfensprungs“ aber fünfmal

vorgeführt; kleinere Symbole wie die Fledermaus, die — übrigens treffliche und unvergleichlich erzählte — Gleichnisrede Köpperts von „Lallenſtedt“ begegnen ebenfalls wiederholt. Das iſt viel zu viel, zu aufdringlich, zu abſichtlich. Das ſetzt die ſelbſtherrliche Bedeutung der einfachen Realität mit doktrinärer Heftigkeit zu der nur dienenden Bedeutung des vergänglichen Gleichniſſes herab. Hier kündigt ſich ſchon der Fetiſchdienſt mit dem Symbol an, den ſpäter Iſolde (in „Adam und Eva“) mit dem Totenſchädel treibt.

Aber auch in ſeinen Schwächen bleibt das Werk bedeutſam. Der Mißbrauch von Tendenz und Symbol gehört eben zu den Zeitkrankheiten. Die Miſchung von romantiſcher Kunſtverehrung (die ganz ſelbſtverſtändlich den Künſtler als Typus des rechten Menſchen nimmt; daher von nun an die vielen Künſtlerromane) mit derbem Realismus iſt erſt recht für die Periode bezeichnend. Schon daß der „Rangierbahnhof“ ein Werk von ſo typiſcher Bedeutung iſt, würde unſere längere Analyſe rechtfertigen. Aber er iſt mehr. Der „Rangierbahnhof“ iſt, nach meinem Urteil, neben Fontanes Werken — „Effi Brieſt“ entſtand gleichzeitig — die hervorragendſte Leiſtung überhaupt, die die neuere Litteratur Deutſchlands uns auf epiſchem Gebiet geſchenkt hat. Nur ein Buch kann — ich wiederhole: nach meinem Urteil — einen Vergleich damit aushalten: „Ludolf Urſleu“ von Ricarda Huch, poetiſch unvergleichlich reizvoller, techniſch nicht ſo hochſtehend. Auch in der zeitgenöſſiſchen Romanlitteratur außerhalb Deutſchlands kommt nur das Allerbeſte dieſem Werke gleich: Rudyard Kiplings „Light that failed“, Anatole France's „Rôtisserie de la Reine Pédauque“; aber nur eine epiſche Dichtung unter denen lebender Autoren ſtelle ich höher: Selma Lagerlöfs „Göſta Berlingsſaga“.

Leider aber hat Helene Böhlau ſelbſt ſich auf dieſer Höhe nicht zu halten vermocht. Schon „Das Recht der Mutter“ (1897) zeigt neben reizenden Kinderſchilderungen Karikaturen, die ganz zerfreſſen ſind von dem „Gift, das Unzufriedenheit, Freudloſigkeit, Kraftloſigkeit, der große hoffnungsloſe Druck des Lebens aus uns herauspreſſen“. Die dritte Periode zeigt ſie ganz im Bann der Tendenz, ganz im Zwang des Symboldienſtes. „Adam und Eva“ oder, mit ſeinem ſchreienden Buchtitel, „Halbtier“ (1899) iſt ein krankhaft überhitztes Produkt von Sinnlichkeit und Doktrinarismus, das nicht bloß in der raffiniert-ſymboliſchen Scene, wo Iſolde ſich dem Bildhauer nackt zeigt, an zwei böſe Vorgänger erinnert: an Schlegels

„Lucinde“ und Gutzkows „Wally“. Die schreckliche Absichtlichkeit vor allem, die unkünstlerische Überdeutlichkeit läßt hier wie schon in den „Schlimmen Flitterwochen“ (1898) die Poesie kaum aufkommen, die der Dichterin der „Ratsmädelgeschichten“ und auch noch des „Rangierbahnhofes“ zur Verfügung stand. Wütend, maßlos wird das Geschick der Frau als des unglücklichsten Wesens auf der Welt mit Farben aufgetragen, die mehr an Emil Marriot und Gabriele Reuter als an die feine Abtönung früherer Bücher der Helene Böhlau erinnern. Man möchte fast citieren, was sie in den „Verspielten Leuten“ von dem Wutausbruch einer armen Näherin sagt: „Es ist der Niederschlag eines gedrückten, beraubten, friedlosen, armseligen Lebens — so giftig und scharf und beißend.“ Nichts mehr von dem wenn auch grimmigen Humor, der in den „Verspielten Leuten“ mit den idiotisch-gemütlichen Symptomen patriarchalischer Gehirnerweichung spielte; nur Wut, prosaische, verzerrende Wut. Alle Männer Schufte oder Schwächlinge; alle Frauen gemordete Engelsseelen; nur ein kümmerlich vergoldetes Eheglück als unwahrscheinliches Paradies in diese Hölle hineingezeichnet. Noch versagt der Dichterin nicht ganz die Kraft der Charakterzeichnung: der Vater Frey, ein gröberer Hjalmar, ist ganz prachtvoll geraten, auch die von dem Alltagselend zerquetschte Mutter; aber die beiden Schwestern und der Bildhauer, die unaufhörlich klug redende Mrs. Wendland und der Korpsbursche — was sind das für blasse Allegorien neben den lebendigen Gestalten der älteren Werke! Nur in einem Punkte hat die Künstlerin, die sonst in allem sank, Fortschritte gemacht: in der Pracht der Rede. Die schlichte einfache Sprache der ersten Periode, die nervös-geistreiche der zweiten hat sich jetzt zu einer großartig stilisierten Kunstprosa voll prächtiger Einzelheiten entwickelt.

> Wie eine große, schwere Schildkrötenschale lag die Verachtung des Weibes auf ihr. . . . Er hatte sein Heim in Berlin wie in München und genoß den Umschwung der Vermögensverhältnisse seiner Frau auf das energischste. . . . Die Rednerin faßte diese Dinge bei einem kleinen Zipfel und zeigte ihn wie ein winziges Pröbchen von einem ganz wunderbaren, riesigen Stoff, in den ungeheure Gestalten, geheimnisvolle, mächtige Muster eingewirkt sind. . . . Pauline in ihrem breiten Weibbehagen ging wie eine Walze über alles hin, was nicht aufs engste mit diesem Behagen zusammenhing.

Das sind geistreiche Vergleiche, individuelle Ausdrücke, schön gebaute Sätze. Auch ergreifende Stellen fehlen nicht, wie die Hal-

tung der Mutter beim Tode des Vaters, deſſen gelbe Totenhand noch ein Spielzeug umklammert, „ſo leidenſchaftlich, wie der Menſch die lächerlichen Dinge des Lebens umklammert hält"; auch nicht hohe Gedanken, wie am Schluß der Nietzſche entlehnte von der Wiederkunft. Aber kann das alles entſchädigen für die Leere dieſer abſtrakten Figuren, für die Willkür dieſes romanhaften Ausgangs mit Hilfe des ſo kindlich ungeſchickt herbeigeſchafften Revolvers, für die verletzende Abſichtlichkeit der ganzen Fabel?

Helene Böhlau iſt typiſch für den altneuen, beſonders durch Schriftſtellerinnen gepflegten Roman ihrer Zeit nicht nur durch die Tendenz, den romantiſch-realiſtiſchen Stil, die Anlehnung an neuere Philoſophie — ſondern auch durch das ſtarke lokale Element. Wie in den Weimariſchen Geſchichten der klaſſiſche Boden von Ilm-Athen, ſo ſpielt im „Rangierbahnhof" und ſelbſt noch im „Halbtier" das Münchener Klima eine Rolle mit ſeiner unerſetzbaren Luft, ſeiner Miſchung von Großſtadt und Dorf, ſeiner Tradition und ſeiner Modernität. Dieſer lokale Zug des neueren Romans hängt natürlich eng mit der realiſtiſchen Richtung zuſammen, mit dem Individualiſieren, Porträtieren, auch mit der allmählich immer ſtärker auf die Produktion wirkenden Kunſtlehre Taines, wonach der Menſch ein Kind ſeiner Umgebung ſei. Das Wort „Milieu" fängt an ſtark gemißbraucht zu werden; entbehrlich iſt es doch nicht, ſo wenig wie etwa „Klima". „Milieu" iſt für den Einzelnen, was das „Klima" im Sinn Herders für die Nation iſt, viel mehr als bloß „Umgebung"; es gehört dazu faſt ſo viel wie im Lutherſchen Katechismus zum „täglichen Brot". Die rein lokale Umgebung, die Perſonen, mit denen man zu thun hat, Hausrat und Ausſicht aus dem Fenſter thun es nicht allein; die ganze Atmoſphäre, die ſich darüber gelegt hat, gehört mit zum „Milieu": die feſten Gedankenbahnen, die ſich in dieſen Gehirnen gebildet haben, die Vorſtellungen, die in der Luft liegen, die feſten Schablonen für das Geſpräch und was nicht alles. Für dieſe Einflüſſe pflegen nun aber gerade die Frauen um ſo mehr empfänglich zu ſein, je mehr ihre tägliche Beſchäftigung ſie auf allerlei kleine Züge achten lehrt. Sie wiſſen es wohl, daß der Vater in der ſteifen guten Stube, im Frack und mit weißer Kravatte, eine andere Miene aufſetzte als im Schlafrock auf dem alten Kanapee der Arbeitsſtube — ja daß er dort ein anderer Mann war. Sie kennen aus täglicher Erfahrung jene Summe von ſelbſtverſtändlichen Vorausſetzungen, die

die Wienerin oder Hamburgerin, der Groß- oder Kleinstädter bestimmten Fragen der Etikette, der Kleidung, der Lebenshaltung entgegenbringen. Kein Wunder, wenn sie feine Beobachterinnen lokaler Eigenart werden! Hermine Villinger (geb. 1849 in Freiburg i. Br.) versteht schwäbische Charaktere und Sitten anmutig, schlicht, mit einem gewissen nie irrenden weiblichen Instinkt in der Psychologie darzustellen („Aus dem Kleinleben" 1885, „Aus meiner Heimat" 1887, „Schwarzwaldgeschichten" 1892) und erhebt sich allmählich aus einer gewissen Vautierschen Bauerneleganz zu realistischer Kraft („Unter Bauern" 1894). Ilse Frapan (geb. 1852 in Hamburg) hat sich ebenfalls in schwäbischen Erzählungen versucht („Enge Welt" 1890), und zwar mit einer großen herben Kraft der fest und bestimmt andeutenden Rede (zumal in der meisterhaften Novelle „Aus der rauhen Alb"); noch höher stellen wir aber ihre Heimatsnovellen („Zwischen Elbe und Alster" 1890), in denen man wirklich die Luft der Hamburgischen Fleete einzuatmen glaubt. Uber ihre Gedichte (1891) können wir dagegen nur urteilen wie Otto Pniower: zu viel von dem ausgesungenen Ton der Romantik, insbesondere der Heineschen; zu oft störende Einzelheiten: „eine leere Stelle, eine nicht treffende Beziehung, eine tote Formel, ein mißratener Schluß"; viel weniger Eigenart, als die Novellen erwarten lassen — mit einem Wort: Dilettantismus, wenn auch nicht in der äußern Form, so doch in der innern. — Charlotte Niese (geb. 1854) hat mit prächtig behaglicher Breite köstliche Zustands- und Charakterbilder aus dem alten Schleswig-Holstein gezeichnet („Aus dänischer Zeit" 1892, 1894); die Schilderung des alten Kachelofens mit Bildern aus dem Alten Testament (in „Mamsell van Ehren", der Krone ihrer Erzählungen) ist eine Perle in Stimmung aufgelöster Beschreibungskunst, und die gehaltenen humoristischen Stücke (wie „Diebesrache") sind der Heimat Fritz Reuters und John Brinkmans, des großen niederdeutschen Gesamtgebiets würdig. Als sie dann von der ihr natürlichen Form der Einzelerzählung zum Roman aufzusteigen suchte („Licht und Schatten" 1895), löste sich doch auch dieser in eine Reihe zum Teil allerdings meisterhafter Zustandsbilder auf; die Schilderung der Cholerazeit in ihrem schlichten Realismus bildet zu dem phantastischen Gemälde der Ricarda Huch kein geringes Gegenbild. Aber die Entwickelung im ganzen geriet zu schematisch, und die Tendenz ist auch hier in der kohlschwarzen Zeichnung des

ſocialdemokratiſchen Arbeiters zu aufdringlich und abſichtlich. — Mit neueren Elementen verjüngte dann das kräftige Talent Clara Viebigs (geb. 1860) die Tradition des Lokalromans.

Es lag doch ein geſunder Inſtinkt darin, daß dieſe Frauen ſich heimatlichen Gebieten zuwandten. Die Männer, die das Lokalkolorit in fremde, „maleriſche“ Länder trugen, brachten immer auch eine Portion altmodiſcher Romanhaftigkeit mit; ſo Konrad Telmann (Konrad Zitelmann aus Stettin, 1854—1897), ein ſehr fruchtbarer Erzähler, der in 24 Jahren nicht weniger als 69 Werke in 93 Bänden veröffentlichte, Novellen und Romane, auch Gedichte. Die Novellen ſpielen gern in Tirol, der Schweiz, Italien und zeigen eine leichte, anmutige Erzählergabe, freilich aber mehr Geſchicklichkeit im Knüpfen als im Löſen des Knotens. Die ganze Haltung und der Stil bleibt weſentlich der des alten exotiſchen Romans etwa aus Rehfues' Zeit; die Technik iſt von dem Muſter der Novellen Heyſes abhängig. Die zuletzt ſtärker betonte antiklerikale Tendenz, die dem durch ſeine Kränklichkeit in katholiſche Länder verbannten norddeutſchen Proteſtanten Anfeindungen zuzog („Unter den Dolomiten“ 1893), erinnert ebenfalls an die Tradition, die von Rehfues bis auf Heyſe reicht. — Auch ſein etwas älterer Landsmann Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin) hat ſich von der Art der älteren Romandichter nicht weſentlich emanzipiert; vor allem erinnert ſeine Neigung, heiter-didaktiſche Geſchichten auf dem Schema des Chiasmus aufzubauen, und ſeine behagliche Freude an allerlei kurioſen Requiſiten und Einzelzügen an W. H. Riehl. Die älteren Novellen zeigen eine Kraft („Der Hexenprediger“ 1883) und eine Phantaſie („Im Lande der Phäaken“ 1884, „Neue Korſugeſchichten“ (1887), wie ſie ihm ſpäter nicht mehr zu Gebote ſtand; die hiſtoriſche Novelle der Scheffel, Riehl, C. F. Meyer hat in ihm ohne Frage den begabteſten Fortſetzer gefunden. Im Roman verſuchte auch er, wie ſo viele oder eigentlich alle echten Novellendichter, ſich ohne großen Erfolg („Der eiſerne Rittmeiſter“ 1890); es entſtand eben doch nur eine gedehnte Novelle, gedehnt vor allem durch lange, wenn auch oft recht geiſtreiche Auseinanderſetzungen über Pflicht und Neigung. Dann kehrte er zur Heimatsnovelle zurück (von der Telmann ausgegangen war) und ſchrieb mit flotter Hand pommerſche Novellen, in denen ein kräftiger Humor durch oft überflüſſig tragiſche Schlüſſe geſchädigt wurde („Das Gymnaſium zu Stolpenburg“ 1891). Als ein Epigone der Heyſeſchen Zeit verriet er ſich auch

im vaterländisch-historischen Roman („Wider den Kurfürsten“ 1894) und im Märchen („Bozener Märchen und Mären“ 1896). Er teilt aber freilich mit jener Zeit auch das Beste: die innere Poesie, das Bedürfnis nach Schönheit. Deshalb mischt er so gern und so liebenswürdig deutsche Innigkeit mit südländischer Anmut, deshalb sucht er so gern die Grenzgebiete deutscher und italienischer Zunge auf; deshalb beschwört er gern Dichtergestalten von verwandtem Temperament, Walther von der Vogelweide, Goethe, Heine. Reizende Sätze gelingen seinem graziösen Stil: „So drangen die Herzen schon leise ineinander, wie zwei junge Bäumchen bei ruhigem Windhauch mit den äußersten Zweigspitzen und Blättern sich sanft berühren und vermischen.“ Doch die Macht, die noch im „Hexenprediger“ Stürme der Seele aufwühlte, ist jetzt gewichen; wir haben einen liebenswürdigen Erzähler alter Schule vor uns, der in diesen Zusammenhang der „neuen Geist in alte Form“ Tragenden überhaupt nicht gehörte ohne seine Gedichte („Vom Lebenswege“ 1892). Auch diese können wir zwar der Masse nach nur zu jenen liebenswürdigen Nebengeschenken der Muse rechnen, wie auch Jensen und andere Novellisten sie „von Frühling zu Frühling“ abgepflückt haben: sichere Form, eine anmutige Mischung von Ernst und Humor, vor allem eine gewinnende schlichte Wahrhaftigkeit begegnen uns hier, neue Töne aber kaum je in den Liebes-, Landschafts-, Lehrgedichten. Aber einige satirische Verse aus der Schulpraxis mit ihrer kräftigen Erfassung der Wirklichkeit fallen aus der Münchener Tradition heraus; und mehr noch der moderne Individualismus eines Schlußbekenntnisses zu „frischen Seelen und eigenen Geistern, die stramm ihre freien Wege schreiten: sagen wir kurz, Persönlichkeiten“. Hier fühlen wir doch, daß auch in diesem Manne der romantischen Erfindung das neue Ideal blüht: die Hoffnung auf eine neue deutsche Kultur, in der germanische Kraft und romanische Feinheit Persönlichkeiten von neuem Rang erschaffen werden.

Dieser alte Traum von der Vereinigung germanischen und romanischen Wesens berührt wie ein leiser schmeichelnder Hauch wohl auch die Stirn der größten Künstlerin dieser Periode auf litterarischem Gebiete, wenn sie in der eingewohnten neuen Heimat Florenz an das schwäbische Geburtsland denkt. In der Familie von Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart) ist die Begabung für die Kunst erblich: ihr Vater war Hermann Kurz, der Verfasser

des „Sonnenwirts“, ihr Bruder ist Bildhauer. Der Dichterin erwuchs unschätzbares Gut aus ihrer Abstammung. War ja doch in der schwäbischen Dichterschule, zumal in ihren jüngeren Sprößlingen, annähernd schon einmal das Ziel erreicht worden, wohin jetzt der Kompaß wies: die Vereinigung von Realismus und Romantik, nicht, wie bei E. Th. A. Hoffmann, in gesuchter Verbindung, sondern, wie bei Mörike, in naiver Verschmelzung. Hierher weisen auch die „Phantasien und Märchen“ (1890) der Dichterin. Jene geheimnisvolle Gabe mythologischer Anschauung, die bei Mörike die Fee Briscarlatana mit ihren Äpfeln hervorbrachte, schuf auch das „Sternenmärchen“, in dem ein Abenteurer von Komet der jungen blühenden Erde — einem Geschöpf voll Feuer und Jugend mit tiefen meeresgrünen Augen und weicher Haut, aus der das feine Geäder herausschimmerte — und sogar den kleinen Backfischen Ceres und Vesta den Hof macht. Neben solchen naiven Beweisen der altschwäbischen Naturbeseelung finden sich aber hier auch ganz originelle Verkörperungen wie die des pythagoreischen Lehrsatzes — „ein unförmliches, viereckiges Wesen, das mit zwei Armen wie mit Windmühlen um sich focht“ — oder der Meilenzeiger, der aus dem Chaos in die reine Abstraktion weist; finden sich tiefsinnige Konzeptionen wie die von der Gleichzeitigkeit aller Dinge: „Die Staubgeschöpfe können nur nicht alles auf einmal fassen und haben es deshalb in tausend kleine Schachteln eingeteilt.“ Alles ganz greifbar, real gefaßt und ebenso einfach und fest dargestellt. Sehen wir aber tiefer zu, so verbirgt sich hinter dieser bei Mörike und selbst bei Kerner so gesund-humoristischen Mythologie eine ganz anders geartete, eine durchaus moderne, nervöse Empfindung.

„Es giebt auch Ereignisse, die nicht schlafen können,“ heißt es am Schluß ihrer vielleicht glänzendsten Geschichte („Mittagsgespenst“ in den „Italienischen Erzählungen“). „Es giebt auch Gespenster von geschehenen Dingen.“ Wie das? Da eine feinorganisierte Natur sich in fortwährender Bewegung befindet, so muß es Momente geben, in denen sie für den spezifischen Duft einer Blume, für den eigentümlichen Atem, den eine schon vergangene Thatsache aushaucht, für die Obertöne verklungener Melodien besonders empfänglich ist. In diesem Moment läßt sie sich von den Dingen ihr ganz subjektiv gestaltetes Abbild „suggerieren“. Was entsteht, ist die ganz persönliche Wirkung gerade dieses Ereignisses auf gerade diese Seele in gerade diesem Moment. „Es ist nur ein Zustand und keine

Geſchichte," wie es in eben jener Erzählung ſehr charakteriſtiſch heißt. „Mittagsgeſpenſt" erzählt den geſpenſtiſchen Traum eines Sonderlings, der die tote, wie eine große Ruine erhaltene Stadt San Gimignano in ſengender Mittagshitze betritt und dem ſie ſich mit wilden Ereigniſſen aus dem düſteren Mittelalter belebt. Das iſt moderne Romantik: die Geſpenſter des hellen Tages aufzuſuchen. Von denen der Arnim und Brentano ſind ſie verſchieden wie die beängſtigend deutlichen italieniſchen Geſpenſter von den „grauen oder ſchwarzen huſchenden Schattengeſtalten des Nordens"; und ſie ſind darum nur um ſo eindrucksvoller. Es ſind realiſtiſche Geſpenſter.

Dieſe Art, die feinſten Eindrücke realiſtiſch aufzunehmen, ſetzt eine faſt krankhaft erregbare Beobachtungsgabe voraus, die jeden leiſen Duft der Dinge auf ſeine Eigenart zu prüfen weiß. Darin liegt die außerordentliche Bedeutung dieſer tief grabenden pſychologiſchen Kunſt. Die Dichterin konſtruiert ſich Naturen von ſpecifiſcher Anlage, fühlt ſich mit poetiſcher Energie in ihr Schauen ein und betrachtet nun aus ihnen heraus die reale Welt — nicht um des Bildes dieſer Welt willen, ſondern um der Eindrücke willen, die ſie ſo gewinnt. Sie verſetzt ſich („Haſchiſch", in den „Märchen") in die Erregtheit eines Mannes, der ein betäubendes Opiat raucht; ſie dichtet ſich in der wirkungsvollſten dieſer Geſchichten („Ein Rätſel" in den „Italieniſchen Erzählungen") in die kranke Seele eines Wahnſinnigen, der ſein Ich verloren hat und ſich nun jenſeits von allem Menſchlichen fühlt; mag ſein, daß ſatiriſche Abſichten mitſpielen. Doch iſt gerade dies Thema den ſchwäbiſchen Traumſeelen vertraut; ſchon Uhlands Freund Conz behandelte es in einer Erzählung „Der Zweifler an ſeiner Perſönlichkeit". Ebenſo führt ſie die moraliſche Zerrüttung vor. So ſchon in den „Florentiner Novellen" (1890): die Erſchütterung aller ſittlichen Vorſtellung durch die zur Monomanie der Zeit gewordene Überſchätzung der humaniſtiſchen Ideale („Die Humaniſten"). Die Zerſtörung aller bisherigen Anſchauungen durch die furchtbare Aufregung des Peſtjahres wird zur Grundlage genommen, und nun analyſiert die Erzählung, wie unter ſolchen Umſtänden ſich die Eindrücke beſtimmter Geſchehniſſe geſtalten. Doch iſt in dieſem Buch das Ereignis ſelbſt noch Hauptſache, und ſein Vortrag in wundervoller, in Marmor meißelnder Sprache macht die Sammlung zu einem der am höchſten ſtehenden Werke aus der alten Schule der hiſtoriſchen Novelle. „Die Vermählung der Toten" wäre eines C. F. Meyer nicht unwürdig.

— Aber erſt in den „Italieniſchen Erzählungen“ (1895) hat die langſam und mit tiefſtem Ernſt produzierende Dichterin jene Stufe des modernen, pſychologiſch analyſierenden Realismus erreicht. Nun freut ſie ſich, jenſeits von Gut und Böſe, der bunten Fülle von Eindrücken, die jedes Ding auslöſt, und die um die unendliche Menge „wirklicher Gegenſtände“ noch zahllos neue Welten von Vorſtellungen herumbildet. Wie auf ein ganz einfaches Herz „aus dem Volke“ beſtimmte Erfahrungen wirken („Penſa“, „Die Glücksnummern“), oder auf eine feingebildete Dilettantennatur eine zur fixen Idee werdende Liebe („Erreichtes Ziel“), das lockt ſie jetzt mit unnachahmlicher Einfachheit wiederzugeben. Die Fabel ſelbſt iſt Nebenſache, ſie wird (in „Penſa“) ziemlich konventionell behandelt. Ja, wo die Dichterin ſich einmal von der auch ihr ſtark eignenden didaktiſchen Neigung verleiten läßt, da gerät wohl die Erzählung faſt ſo ſchematiſch-ſteif, wie jene mit der pedantiſch Stiche zählenden Genauigkeit einer weiblichen Handarbeit ſymmetriſch vorrückenden Frauenromane vom Typus der „Guten Familie“ („Schuſter und Schneider“).

„Es iſt nur ein Zuſtand und keine Geſchichte.“ Wer ſo ſpricht, iſt Lyriker. Und unter den vielen, die in dieſer Zeit lyriſche Gedichte machen, ſteht in der That Iſolde Kurz da mit der ganzen Seltenheit einer echt lyriſchen Natur. Ihre „Gedichte“ (zuerſt 1889) bilden ein ſchmales Bändchen; aber wenig Gedichtſammlungen in deutſcher Sprache enthalten mehr echte Poeſie. Zuſtandsſchilderung iſt alles. Die „Ballade“ fehlt ganz; ſelbſt wo eine grauſige Begebenheit mitgeteilt wird („Die Hochzeit in der Mühle“), iſt die Erzählung ganz in Stimmung aufgelöſt, ſo ſehr, daß die Deutlichkeit leidet. Fremde Einflüſſe fehlen nicht völlig, mehr aus der benachbarten Kunſt Böcklins („Mittag am Meer“), als aus der Litteratur, wenn auch Goethes wundervoller „Ewiger Jude“ auf „Die Nazarener“ gewirkt hat. Im weſentlichen erſcheint doch eine durchaus originelle Perſönlichkeit. Die Reflexionspoeſie mit ihrer herben Skepſis („Zukunftsgedanken“; Sinngedichte) könnte man noch allenfalls in die Zeit Scheffels und ſeiner Nachfolger zurückdatieren; aber ſchon ein Gedicht wie „Weltgericht“ mit der großartig gedachten, rein äſthetiſchen Würdigung des Weltganzen gehört nur in die Tage Nietzſches. Modern aber ſind vor allem die rein lyriſchen Poeſien. Auch hier löſt ſie von den vorübergehenden Erſcheinungen den Duft, um ihn mit Zauberkunſt in ſeiner ganzen

Frische in die kryſtallklare Form eines Gedichts zu bannen. So in dem ganz individuellen „Frühlingslied“, ſo vor allem in der wundervollen Reihe „Asphodill“. „Sunt lacrimae rerum“, ſagt Vergil, und der ſkeptiſche Kritiker Lemaître fand in dieſem Ausſpruch die Hälfte ſeiner Berühmtheit begründet. Die Dinge ſelbſt weinen zu laſſen, ihre Thränen (wie in der Mythe von Phaeton) zu goldhellen Schmuckſtücken zu verdichten — das iſt die Kunſt dieſer lyriſchen Realiſtin. Wie der Tod des Geliebten in der Überlebenden täglich andere Empfindungen erweckt, wie er fortwirkend immer neue „Geſpenſter der Ereigniſſe“ ausſchickt, aber italieniſche, klar, hell, greifbar zu ſehende — das ſpiegelt ſich in dieſen ergreifendſten Totenklagen der neueren Lyrik. Vergleicht man ſie mit den ſchönen Gedichten, die Heyſe dem Tod ſeiner Kinder, Geibel und Hopfen dem ihrer Frauen gewidmet haben, ſo ſieht man die Linie der Entwickelung, die von Iſolde Kurz dann weiter zu Stefan George und ſeinem Kreis führt: immer feinere Ablöſungen vom Grob-Thatſächlichen, immer intenſivere Verſenkung in die Realität der Empfindung, immer kunſtvollere Abrundung zu einem rein lyriſchen Gebilde — nur Zuſtand, keine Erzählung. Die innere Form der Lyrik hat Iſolde Kurz wie wenige befreien helfen; in der äußern iſt ſie dem klaſſiſchen Stil der ſchwäbiſchen Romantiker Uhland, Mörike, Waiblinger treu geblieben.

Wie altmodiſch wirkt daneben der anſpruchsvolle „Lärm in Gefühlen“ in den Gedichten (1882) der Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864 in Weißkirchen) mit dem pathetiſch-ſentimentalen Dichterſelbſtlob aus den Tagen Freiligraths! Und wie blaß wirken die hiſtoriſchen Geſtalten, die ihr „modernes Epos“, „Robespierre“ (1894), vorführen will, neben den erſchreckend lebendigen Geſpenſtern der Iſolde Kurz! Umſonſt ſpielt ſie in überflüſſig derben Ausdrücken den ſtarken Mann — ein wahrer pſychologiſch begründeter Realismus beſeelt dies monotone Geſchichtsepos ſo wenig wie die zuweilen effektvollen Gedichte.

Die Lyrik ward aber ſonſt der Boden, auf dem zuerſt der neue Geiſt auch neue Formen zu ſchaffen ſuchte. Oft ungeſtüm, in unklarem Drang, oft doktrinär, mit ausgetüftelter Berechnung; ſelten aus innerer Notwendigkeit heraus zu wirklicher Verjüngung hin.

In jenem Kreiſe, der die Brüder Hart umgab, trafen wir vor allem Lyriker: neben den Brüdern ſelbſt Henckell, Holz, Hartleben.

Der letzte bildete sich zum Erzähler, Holz zum Dramatiker aus; zunächst empfanden sie sich doch als Lyriker und ließen eine Auswahl ihrer lyrischen Dichtungen unter dem Titel „Moderne Dichtercharaktere" (1885) erscheinen. Die von der Kritik der Brüder Hart stark abhängige Einleitung von Karl Henckell betont, die junge Generation des erneuten, geeinten, großen Vaterlandes strebe dahin, die Poesie wieder zu einem Heiligtum zu machen; das „Credo" von Hermann Conradi verspricht eine neue Lyrik, will eine Zeit der „großen Seelen und tiefen Gefühle" begründet sehen; ein Motto lautet: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert." Mit all diesen pausbäckigen Ankündigungen wird nicht ohne weiteres klar, was der Kreis will. Arno Holz, der eigentliche Theoretiker der Gruppe, ruft breitspurig, wie es seine Art ist:

Kein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch unfaßliche Idole —
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

Es bleibt doch immer auszumachen, was unter dieser bis zum Überdruß betonten Modernität schließlich zu verstehen sei. Der Dichter, denkt man, soll alle Strömungen der lebenden Gegenwart in sich aufnehmen und verarbeiten. In der That sieht man neuere Tendenzen stark betont, insbesondere politisch-sociale. Aber andere Gedichte suchen nur durch die Stoffwahl, oder in der Formgebung durch Bevorzugung der freien Rhythmen Neuheiten zu erzielen. Zumeist bleibt es bei der Absicht. Und das schlimmste ist, daß dieser Ton posaunenblasender Gerichtsverkündung bei sehr schwacher Dichterlunge diesen „Modernen" vielfach eigen blieb, auch als sie nicht mehr das Privilegium der Jugend hatten; am ärgsten ihrem nominellen Führer, dem ganz „unmöglichen" Vielschreiber Wilhelm Arent (geb. 1864). Fast dem ganzen Kreis der „Friedrichshagener" und ihrem Nachwuchs in der „Gesellschaft" fehlte die Hauptsache: die Entwickelungsfähigkeit.

Einige strebten die Modernität auch fernerhin ganz äußerlich in radikaler politischer Tendenz an; so Maurice Reinhold v. Stern (geb. 1860) aus Reval, und John Henry Mackay (geb. 1864) aus Greenock in Schottland, der schwunglos Leitartikel versifiziert und auch in einem gestaltenlosen Diskutier-Roman „Die Anarchisten" (1891) seine künstlerische Schwäche dargethan hat. Höher

ſteht ſchon der bedeutend ältere Leopold Jacoby (1840—1895) aus Lauenburg, deſſen freie Rhythmen und Strophen „Es werde Licht“ (1870) als erſte Nummer auf dem Katalog der auf Grund des Socialiſtengeſetzes verbotenen Bücher ſtanden (23. Oktober 1878); beſonders freilich in ſeiner unpolitiſchen Poeſie („Çunita“ 1884). Der hervorragendſte dieſer Gruppe iſt aber Karl Henckell (geb. 1864) aus Hannover. Er iſt ein Idealiſt der alten Schule, der Ton und Inhalt der alten Revolutionslyrik nicht ohne Kraft erneuert („Amſelrufe“ 1888, „Trutznachtigall“ 1891), aber unter der Hülle des lärmenden Agitators ein feinſinniges, für Goethe begeiſtertes Dichterherz birgt und in zarten Klängen leichter Verschen zuweilen an Herwegh erinnert — ein lauter Rhetor und ein verſtohlener Lyriker. Deshalb gelang ihm auch — wie faſt nur noch Hartleben — ein Emporſteigen zu reinerer Kunſt. Nun wagt er (Gedichte 1898) ganz einfache, leiſe Weiſen anzuſtimmen, die faſt Mörikes Namen auf die Lippen rufen:

Immer, wenn die Tage kommen,
Wo die Roſen ſind erglommen,
Wo die roten Roſen blühn . . .

Weht ein Hauch von Glückbegehren
Mit den ſchweren, düfteſchweren
Lüften aus dem Gartengrün. —

Unmöglich wäre es nicht, daß der Treibhaushitze des jüngſtdeutſchen Dichtertreibens eine Mitſchuld an der ſchwachen Entwickelung manches Talents zugehört. Solche Gruppen pflegen, wie religiöſe Sekten, das zu ſtark zu betonen, was ſie von der Kirche ſcheidet, das viel zu wenig, was ſie mit der großen unſichtbaren Gemeinſchaft der Heiligen verbindet. Tendenz im politiſchen wie im äſthetiſchen Sinne gilt dort mehr als Kunſtvollendung. Deshalb iſt noch kaum je aus ſolcher Gruppe eine wirklich neue Kunſt hervorgegangen; aber wie der Göttinger Hain der Lyrik Goethes, ſo hat auch der Friedrichshagener Kreis neuen Entfaltungen der Lyrik Bahn gebrochen. Denn ein durchaus geſundes Gefühl lag doch ihrem unklaren Streben nach „Modernität“ zu Grunde. Dilettanten ſelbſt im rein Techniſchen, durften ſie dennoch die Mehrzahl der Tagespoeten Dilettanten nennen; ſie hatten vor den reinen Bildungsdichtern die Innigkeit des poetiſchen Erlebens voraus. Die „Moderne“ war ſchließlich doch nur die Vertreterin der Wirklichkeit: das reale Leben wollte man intenſiver erfaſſen,

als das Münchener Epigonentum es that, das wirkliche, jetzt eben vorhandene, greifbare Leben.

So wuchs aus der neu erwachenden Freude am Leben ein kräftiger Realismus heraus. Ein heftiges Schelten auf die Welt, ſocialer Peſſimismus, perſönliche Byron-Allüren und nervöſes Schmollen mit der Exiſtenz können doch darüber nicht täuſchen, daß für dieſe jungen Leute die Realität wieder ganz neue, unentdeckte Reize beſaß. Sie beobachteten die Fledermaus und die Schankmamſell mit der ganzen Entdeckerfreude Köpperts (im „Rangierbahnhof"); ſie führten ihre Entdeckungsreiſen durch die nächſtliegende Wirklichkeit mit der Naivetät eines Bauern vor, der zum erſtenmal eine Stadt ſieht; ſo neben Karl Bleibtreu („Schlechte Geſellſchaft" 1885, „Größenwahn" 1888) vor allem der arme Hermann Conradi (1862—1890), deſſen „Lieder eines Sünders" (1887) ſo krankhaft-leidenſchaftlich ſuchend umhergreifen wie die Hände eines Fiebernden, und deſſen Romane („Phraſen" 1887, „Adam Menſch" 1889) das geiſtreiche Spiel der jungdeutſchen Romane mit blutigem Ernſt erneuern. Ihnen folgten mit Kneipenromanen Felix Hollaender (geb. 1867: „Jeſus und Judas" 1890) und beſonders der ſtark „dekadente" Schnellſchreiber Heinz Tovote (geb. 1864: „Im Liebesrauſch" 1890, „Fallobſt" 1890); auch M. G. Conrads Bücher gehören zum Teil hierher. Hollaender hat ſich dann zu feinerer Kunſt der Seelenanalyſe entwickelt („Das letzte Glück" 1899), ohne doch den tendenziös „antiphiliſtröſen" Standpunkt zu gunſten Fontaniſcher Objektivität zu überwinden. Jedoch brachten fremde Einflüſſe wie Murgers „Scènes de la vie de Bohème" (deren Wirkung auf die Jugend Bierbaum in „Stilpe" verewigt hat) und beſonders Maupaſſants glänzend erzählte, aber von einer morſchen Weltverachtung erfüllte Geſchichten bei dieſen ſogenannten Naturaliſten bald eine konventionelle Färbung hervor, die bei dem Schweden Ola Hanſſon (geb. 1860: „Parias" 1890, „Alltagsfrauen" 1891), der noch ſeine Landsleute Strindberg und Garborg in die Miſchung warf, zu unerträglicher Affektation ausartete.

Aber bei den Jungen ſelbſt blieb man vor dieſer raſchen Entſtellung des Realismus in eine antiidealiſtiſche Häßlichmacherei, die ſo unwahr iſt wie die idealiſtiſche Schönmalerei Älterer, vorerſt bewahrt; bewahrt gerade deshalb, weil man ſchaffensfreudig war, weil der unendliche Reiz des wirklichen Lebens als eines künſtleriſch fruchtbaren Problems der Generation nach Nietzſche — mit und

ohne sein Zuthun — neu aufgegangen war. Aus diesem gesunden Quell ist der Strom des neueren Realismus hervorgegangen, so gut wie bei Rubens und den alten Holländern: auch Jan Steen war ein Bummler, wenn auch ein genialerer als die jungen Poeten, die dies Kostüm anlegten. Man kann es nicht leugnen: bei diesen jungen Leuten, die das Leben bis in seine letzten Perversitäten zu kennen vorgaben, ward man öfters an den Berliner Opernsänger erinnert, dem ein bis dahin mißtrauischer Hotelbesitzer sofort unbedenklich seine Tochter zur Braut gab, nachdem er ihn als Don Juan gesehen hatte. Der krampfhafte Realismus mancher deutscher Zolaisten war nur eine Reaktion gegen zu viel „Tugend"; wie jener Musterknabe es sich als Belohnung ausbat, fünfzehnmal „Schwein!" sagen zu dürfen. Arno Holz hatte zunächst ein „Gedenkbuch" an Emanuel Geibel (1884) herausgegeben; auch Sudermann steuerte sich erst allmählich in den Realismus hinüber.

Aber selbst als die „Modernen" sich darüber klar wurden, daß sie Realisten sein wollten, war damit noch nicht allzu viel gesagt. Zunächst freilich schien damit oder mit Zolas Parole „Naturalismus" alles entschieden. Man erklärte einfach, nur die Wahrheit geben zu wollen. Immer wieder wurde von den Theoretikern wie von den Praktikern wiederholt, „Schönheit" sei ein unklarer, unfaßbarer Begriff, „Wahrheit" allein sei zu erstreben, wobei Otto Brahm und Paul Schlenther, die tapfersten und erfolgreichsten kritischen Verfechter des deutschen Realismus, durch Citate aus Goethe und Schiller den Zusammenhang mit den Klassikern wiederherzustellen versuchten. Gewiß war eine Verwandtschaft mit deren Anfängen in „Sturm und Drang" da; aber ihre Entwickelung zeigte doch am allerdeutlichsten, daß der Begriff „Wahrheit" mindestens so vieldeutig, so subjektiv, so unfaßbar ist wie „Schönheit". Hat denn Goethe in seinen stilisiertesten Produkten nicht erst recht Wahrheit, die höhere Wahrheit, die eigentliche Wahrheit im Gegensatz zu der „bloßen Naturnachahmung" geben wollen? Aber wenn man um 1890 herum die Pilatusfrage aufwarf: „Was ist Wahrheit?", so erhielt man einfach und kurz die Antwort: „die Wahrheit!" Thatsächlich verstanden doch die jungen Realisten das Verschiedenste darunter. Die einen erklärten die Individualität, die Einzelpersönlichkeit für das einzig Wahre und wiederholten Bleibtreus Formel: „Subjektivität ist Wahrheit"; oder sie lösten die Persönlichkeit noch weiter auf in

ihre Momente, Stimmungen, Seelenzuſtände; ſo die Wiener Schule, unter dem Einfluß der franzöſiſchen pſychologiſchen Analyſe eines Bourget. Im Gegenſatze zu dieſem nervöſen Realismus hielt ſich ein derber naiver Naturalismus einfach an die „Gegenſtände“ und ſah in der möglichſt genauen Wiedergabe der ſinnlich wahrnehmbaren Dinge und Vorgänge das letzte Ziel der Kunſt: wie Bleibtreu, Bahr, Hart die Erregungen der Seele, ſo malten Holz, Schlaf, Hauptmann deren Urſachen. Beides ſchien dem ſocial-idealiſtiſchen Realismus Teil- und Stückwerk; er leugnete die Realität des Einzelnen: es giebt nur Maſſenbewegungen, Maſſenerregungen. Auf dieſe Weiſe kam, auch abgeſehen von der gleichſam zufälligen politiſchen Tendenz eines Henckell — junge Dichter ſind immer radikal; ſelbſt die Reichsgrafen von Stolberg waren im „Hain“ theoretiſche Tyrannenmörder — eine ſtark ſociale Richtung in den Realismus eines Kretzer oder Polenz. — So weit gingen die Auffaſſungen der „Wahrheit“ auseinander. Objektivität und Subjektivität, mikroſkopiſche Momentphotographie und Arbeiten mit großen Gegenſätzen wie Arm und Reich, Mann und Weib (bei Helene Böhlau u. a.) vertrugen ſich unter dieſer Uniform. Jeder war naiv überzeugt, daß er die Wahrheit über die Wahrheit beſitze.

Aber gerade dieſe Naivetät, dieſe ehrliche Überzeugtheit machte den jungen Realismus fruchtbar. Nach und nach verjüngte er erſt den Roman, dann, ſtärker und tiefer, das Drama, endlich, vielleicht in der merkwürdigſten Weiſe, die Lyrik.

Den Roman ſahen wir ſchon von jenen, die neuen Geiſt in alte Form zu bringen ſuchten, als Lieblingsmittel benutzt. Er ſcheint die bequemſte Kunſtgattung, jeder Tendenz am leichteſten dienend, und durch das ſtoffliche Intereſſe, das er am ſtärkſten mit ſich führt, wirbt er leichter als die ſpröderen Gattungen. Dazu iſt gerade in unſerem traditionsfeindlichen Vaterlande die Kunſtform des Romans — anders als in Frankreich! — ſo locker, daß ſie den Neuerern kaum Widerſtand zu bieten ſchien.

Die realiſtiſche Theorie betonte ſehr ſtark das ältere Wort, daß es in der Kunſt nur auf das Wie, gar nicht auf das Was ankomme, und der dürre Falſtaff der Partei, Conrad Alberti, vergröberte die Parole zu dem bekannten ſchreckbaren Ruf, als dichteriſcher Stoff ſtehe der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh. Selbſt abgeſehen von der heraus-

fordernden Geſchmackloſigkeit des Vergleiches iſt das pſychologiſch unwahr, denn ein „Held“ iſt eben eine intereſſante Perſönlichkeit, d. h. er bietet einen Stoff, der den Autor und das Publikum zu künſtleriſcher Behandlung und künſtleriſchem Genuß von vornherein reizt. Sieht man aber von ſolchen Übertreibungen ab, ſo enthält die Lehre, daß es in der Kunſt auf das Was gar nicht ankomme, rein theoretiſch eine relative Wahrheit; praktiſch gar keine. Denn jeder Künſtler, jede Kunſt wird ſolche Stoffe aufſuchen, in denen die ſpecielle Begabung und Tendenz ſich am günſtigſten bewähren können.

Stofflicher Realismus tritt daher zuerſt nachdrücklich auf. In Verbindung mit ſocialen Auffaſſungen bildet er das einzige Verdienſt in den Romanen von Max Kretzer (geb. 1854 in Poſen), den eine übertreibende, im Äußerlichen befangene Kritik nicht nur als den „Guſtav Freytag des ſocialen Romans“, ſondern gar als den „Epiker der deutſchen Moderne“ bezeichnet hat. Wie Gerhart Hauptmann der Sohn eines verarmten Hotelbeſitzers — auch Sudermann iſt ähnlichen Verhältniſſen entſproſſen — hat er dreizehnjährig in Berliner Fabriken um einen Thaler Wochenlohn gearbeitet und dabei mit mächtigem Bildungsdrang in den Nächten geleſen. „Soll und Haben“ und die „Rougon-Macquart“ reizten ihn zur Nachfolge. Zunächſt war ſein Realismus noch recht ſtark von der bürgerlich-romantiſchen Manier Guſtav Freytags beherrſcht. „Sonderbare Schwärmer“ (1881) iſt immer noch weſentlich ein Roman im Stil des Jungen Deutſchland. Bismarck, durchſichtig genug als Vertreter des böſen Prinzips gezeichnet, und der bekannte Baſtard aus hochadeliger Familie ringen um ein Mädchen; abenteuerliche Begegnungen, Verführungsverſuche, geſucht humoriſtiſche Nebenperſonen und Scenen erinnern an „Die verlorene Handſchrift“ noch mehr als an „Soll und Haben“. Wenn neben die Litteratenwirtſchaft — mit reichlichen Porträts aus der Berliner Schriftſtellerwelt — das Gründertum großen Stils tritt, ſo war dieſe „Modernität“ auch nichts Neues mehr und etwa in Spielhagens „Sturmflut“ (1876) längſt verwertet; wie denn in dem mit ſichtlicher Sympathie gezeichneten Bilde des berühmten, ja herrſchenden Romanſchriftſtellers „Spielbach“ Kretzer ſeinem dritten Lehrer ein Denkmal geſetzt hat. Der Fortſchritt über Spielhagens Realismus hinaus beſteht weſentlich darin, daß Kretzer damals bereits die Berliner Tiergartenſtraße, die in der „Sturmflut“ Parkſtraße heißt,

Tiergartenſtraße nennen wollte; was aber ſein Verleger nicht erlaubte. Spricht doch Wilbrandt heute noch etwa von der alten Hanſeſtadt am Meer, die er um Himmels willen nicht „Roſtock“ nennt. Im übrigen aber hatte Kretzer weder in der Fabel die Luſt an romanhaften Abenteuern, noch im Stil das gedunſene Papierdeutſch überwunden, durch die unſer deutſcher Durchſchnittsroman ſo weit hinter ſeinen franzöſiſchen oder nordiſchen Konkurrenten zurückbleibt. Auch die ſeltſame Nachläſſigkeit, mit der ſich deutſche Autoren gegen die einfachſten Thatſachen zu benehmen pflegen, die ſie zufällig nicht genauer kennen, hat der Realiſt Kretzer ſo wenig abgelegt wie Schriftſteller anderer Richtungen. Kretzer läßt einen illegitimen Sohn ein Fideikommiß erben wie Paul Lindau (in der „Gräfin Lea“) eine Frau. Wolzogen läßt (im „Kraft-Mayr“) einen Organiſtenſohn aus Bayreuth im ſchönſten Bayriſch ſprechen, weil das fränkiſche Städtchen zufällig zum Königreich Bayern gehört. Raabe baut („Zum wilden Mann“) ſeine Kataſtrophe auf einer juriſtiſch unmöglichen Schuldforderung auf, und Helene Böhlau läßt (im „Recht der Mutter“) einen Mann als Hehler ins Gefängnis (nachher heißt es ſogar „Zuchthaus“) wandern, bloß weil er ein Zeugnis verweigert hat. Darin geben, wie man ſieht, Realiſten und Idealiſten, alte und neue Schule bei uns ſich nichts nach; gar über die juriſtiſchen Schnitzer unſerer Dramatiker iſt eine eigene Studie geſchrieben worden. Der nahe liegenden Verſuchung, ſich nach Dingen zu erkundigen, die man nicht genau kennt, haben mit wenigen Ausnahmen — die leuchtendſten ſind Goethe und Gottfried Keller — unſere deutſchen Schriftſteller faſt immer ſiegreich zu widerſtehen gewußt. Nicht einmal um die Geheimniſſe fremder Sprachen bekümmern ſie ſich, wo ſie ſie anwenden. Spielhagen läßt einen italieniſchen Jeſuiten ausrufen: „il mio figlio!“ (ſtatt: „mio figlio“) und Wolzogen gebraucht einem Rittmeiſter gegenüber, der franzöſiſchen Sprachunterricht erteilt, regelmäßig die Anrede „mon capitain“ (ſtatt: „mon capitaine“).

Inzwiſchen wuchs der Autodidakt zum ſelbſtändigen Schriftſteller heran. Was in Kretzer reifte, war freilich weſentlich doch nur die Geſamtauffaſſung. Man ſagt, nur er habe das Weſentliche der neuen Romanform erkannt: „die ſociale Dichtung als künſtleriſche Darſtellung der in der ökonomiſchen Lage gefeſſelten Perſönlichkeit“. Mindeſtens ſtrebte er es an. „Die Betrogenen“ (1882) und „Die Verkommenen“ (1883) wollten typiſche Zeitromane

sein, wie fünfzig Jahre früher „Die Zerrissenen“ und „Die Europamüden“; nur daß jetzt der Zwang der socialen Verhältnisse so stark betont wurde wie damals der herrschender Geistesstimmungen. Dieser Versuch, den Einzelnen und sein Schicksal lediglich als Ergebnis der herrschenden Gesamtlage darzustellen, erreichte seine Höhe in „Meister Timpe“ (1888). Hier sollte die Vernichtung des Handwerks durch den Großbetrieb geschildert werden. Leider verdarb sich Kretzer das höchst dankbare Thema durch altmodisch-romanhaftes Anfassen. Er hatte nicht von Ibsen gelernt, daß bei solchem Kampf gerade darin die Tragik liegt, daß jeder in seiner Weise im Recht ist; sondern mit politisch-tendenziöser Einseitigkeit machte er den Fabrikherrn zum Bösewicht, den kleinen Drechsler zum edlen Märtyrer. Das Buch ward so gehässig und unrealistisch wie ein rechter Frauenroman. Daß der Fabrikant dem Handwerker seine Modelle stiehlt, schwächt die Tiefe des Konflikts böse ab. Kretzer bringt aber seinen Handwerker noch weiter in den Nachteil, indem er ihm einen schlimmen Sohn giebt, dessen Herzenskälte die Thatkraft des Alten lähmt. Das sind alles romanhafte Züge, die den typischen Charakter der Handlung zerstören. Der Sohn, der seine eigenen Eltern nicht zur Hochzeit mit der Fabrikantentochter einlädt, stammt unmittelbar von jenen Jünglingen des jungdeutschen Romans ab, die zwei sociale Schichten so überdeutlich in Verbindung setzen; wie denn auch die drei Timpes, Großvater, Vater und Sohn, mit naiver Deutlichkeit als Vertreter dreier Generationen gezeichnet — und kommentiert werden. Individuelle Gestalten gelingen Kretzer nur in den Nebenfiguren der Trinkstube, typische werden blasse Schemen; so der Fabrikant, und zwar in socialistischer Beleuchtung.

Mit böser mechanischer Regelmäßigkeit spielt sich die Handlung ab wie auf einer wohleingerichteten Maschine. Der Stil schwankt hin und her zwischen dem fehlerhaften Deutsch des Autodidakten („So erneuerte man das Bündnis und trennte sich als die alten Ehrenmänner“) und der gespreizten Rede des Durchschnittsromans: „Laß den Gedanken daran fallen“, sagt der Schutzmann zum Nachtwächter! In Sprache, Fabel, Charakterzeichnung — überall ein Rückschritt hinter den Realismus Freytags oder der Luise v. François, in den vollen „romanhaften Roman“ hinein! Und dennoch begrüßte man dies mißlungene Werk als eine große That, und ein Recensent preist es als ein modernes Epos, das innerlich

und äußerlich, in Sprache und Gliederung, in Zeichnung und Schilderung das Gepräge vollendeter Ausreifung einer künstlerischen Persönlichkeit trage. Gerade nur künstlerisch ist hier gar nichts: bald stört verstandesmäßige Regelmäßigkeit (wie in der Anlage der Fabel), bald unkünstlerische Unklarheit (wie in der Sprache). Der Autor rang noch mit der Doktrin und der Tendenz, mit dem Vorbild Zolas (das die „Drei Weiber", 1886, ganz beherrscht) und mit dem Bedürfnis, über den Naturalismus wegzukommen.

In seiner dritten Periode hat Kretzer ein Mittel gefunden, den Naturalismus einzudämmen. Es ist dasselbe, zu dem Huysmans und Helene Böhlau, Garborg und Strindberg kamen: der Symbolismus. Eine ganze Reihe von intrigenreichen Tendenzromanen („Der Millionenbauer" 1891, „Die Buchhalterin" 1894) war erschienen, als plötzlich „Das Gesicht Christi" (1897) überraschte. Gewisse französische Bilder, in denen Christus mit einem Mal an reich besetzter Tafel unter befrackten Herren und tief dekolletierten Damen erscheint, stehen zum Vergleich näher als die in der Auffassung einheitlichen deutschen Gemälde Uhdes; denn auch Kretzer schiebt das Bild Christi mit recht absichtlicher Paradoxie mitten in ein Gemälde äußerster Verkommenheit. Aber dieser Kontrast wirkt, und die milde Großartigkeit der mystischen Erscheinung ist in ihrer Art so wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht wie das grenzenlose Elend in der Arbeiterwohnung. Die Psychologie der Verhältnisse beherrscht Kretzer jetzt ganz anders als im „Meister Timpe", wo sich alles so furchtbar einfach und regelrecht machte; auch die Psychologie der Gestalten ist vertieft. Früher ging sie bei Kretzer nie über das hinaus, was man sich etwa auf der Straße von einem Dritten erzählt: „der Meister Timpe ist ja ein guter Kerl, und sehr fleißig, aber er ist viel zu sehr von seinem Jungen entzückt — der wird ihn noch mal ruinieren." In ein paar Äußerungen von dieser Art steckt in der That alles, was der Verfasser damals von dem Seelenleben seines Helden wußte. Jetzt erst sind ihm die inneren Widersprüche aufgegangen, in denen die Seele lebt: das Bedürfnis nach Religion in dem glaubenslosen Arbeiter, die tiefvergrabene Skepsis in dem frommen Pastor. Der Fabrikant zwar ist immer noch ganz „Raubtier", und die Scenen, die den Kampf seiner lüsternen Begehrlichkeit mit der Not der Arbeiterin vorführen, haben eine Breite, die weder in der Ökonomie des Romans noch in der

ſonſtigen Art Kretzers begründet iſt; ſie verdanken ſie lediglich der polemiſchen Tendenz. Aber im Ganzen wirken jetzt die Geſtalten, wie ſie wirken ſollen: typiſch und doch individuell. Nur die Sprache hat Kretzer auch jetzt noch nicht meiſtern gelernt; immer noch baut ein einfacher Arbeiter ſteife papierdeutſche Perioden: „Dann haſt du in der Einfalt das Richtige getroffen, um das Spiel möglichſt wahr erſcheinen zu laſſen.“ Wo ſpricht man ſo? Doch eben nur in Romanen!

Man braucht nur Kretzers freundliches blondes Geſicht mit den hellen Augen mit dem energiſchen, wenn auch etwas abſichtlich ſtiliſierten Kopf Hermann Sudermanns (geb. 30. September 1857 in Matziken in Oſtpreußen) zu vergleichen, um die ganze Verſchiedenheit der Temperamente zu erkennen. Kretzer iſt im Grunde eine altmodiſch-idylliſche Natur, deren Sympathien ganz bei dem kleinbürgerlichen Hausfrieden Timpes ſind; Sudermann iſt in der That „modern vom Scheitel bis zur Sohle“. Hier liegen ſeine Vorzüge wie ſeine Schwächen.

Sudermann iſt nervös, voll unruhiger Haſt im Sprechen wie im Schreiben. Es giebt kaum einen Ort in der Welt, der zu ſtiller paradieſiſcher Ruhe mehr einzuladen ſcheint als das herrliche Bellaggio. Die elyſiſchen Gärten mit dem betäubenden Geruch der Olea fragrans ſcheinen eine einzige ſybaritiſche Ruhebank zu bilden, zu deren Füßen der Comer See leiſe mit muſikaliſchem Rhythmus unſer Ohr umſchmeichelt. Man iſt gefeſſelt wie in den Zaubergärten Armidens. — Hier, wo die Eile eigentlich eine klimatiſche Unmöglichkeit, ſahen wir einen großen Mann in weißem Flanellanzug, einen Schlapphut auf dem länglich-eckigen Kopf mit dem ſtilvollen dunklen Bart, haſtig durch die Orangen-Alleen ſtürzen. Es war Sudermann. Heyſe wäre hier mit leiſe wiegendem Schritt gewandelt; Hölderlin hätte ſich in das Gras gelegt und ſtill um ſich geſchaut. Das iſt der Unterſchied dreier Zeitalter. Der moderne Realiſt hat ſo viel mit dem Einpacken aller Eindrücke zu thun, daß er zu ihrem ruhigen Durchleben keine Zeit behält. Und Sudermann iſt keine Natur von ſolcher Genialität, wie etwa Fontane, daß er den Momenteindruck ſofort verarbeiten könnte. Daher das Unausgegorene in ſeinen Werken; alle Suppen kommen zu heiß, alles Fleiſch ungar, alle Kuchen mit Waſſerſtreifen auf den Tiſch. Das liegt bei ihm nicht, wie Ähnliches bei anderen deutſchen Autoren, an mangelndem Fleiß der Ausarbeitung, ſondern an mangelnder Energie der inneren Vor-

bereitung. „Flackern" ist nicht umsonst ein Lieblingswort Sudermanns: eine flackernde Hast jagt ihn sofort zu einem neuen Eindruck, einem neuen Effekt, ehe der erste noch ausgereift ist.

Ich habe diesen Grundmangel vorweggenommen, weil er mir vor allem die „note personnelle" in Sudermanns Schaffen zu bilden scheint. Hier liegt die Achillesferse seiner Modernität. Die meisten Jungdeutschen leiden an der Unfähigkeit der Entwickelung: Bleibtreu oder Conrad sind noch heut die hoffnungsvollen Wunderknaben, als die sie vor fast zwanzig Jahren zuerst in die Arena sprangen. Sudermann, in seinem Streben viel ernster, in seinem Lernen unendlich tapferer und ausdauernder als sie, ist nicht an die kurze Kette eines stabilen Talents gebunden; aber jene verhängnisvolle Unfähigkeit der vollen Entwickelung hat sich bei ihm sozusagen auf die inneren Organe geschlagen. Der einzelne Eindruck kommt nicht zu seinem vollen Recht; mindestens nicht der psychologische: sinnlich wahrnehmbare Eindrücke faßt Sudermann, wie sein Landsmann Halbe, mit raschem, scharfem Jägerblick auf. Hier ist er daher von größter Anschaulichkeit. J. P. Jacobsen und Theodor Storm, die Meister der Stimmungsnovelle, haben wohl zuerst die „Hand-Psychologie" in die Erzählungskunst eingeführt: die Beobachtung der kranken oder robusten, nervösen oder abgearbeiteten, eleganten oder ordinären Hand. Erst der modernen Freude an der vielgestaltigen Realität blieb es vorbehalten, in der Litteratur die individualisierende Zeichnung der Hände nachzuahmen, die in der Malerei längst üblich war. So weiß gerade Sudermann die Hand als charakteristische Probe des Menschen zu erfassen: man denke nur an die weichen, weißen, wehenden Hände des Landrats im „Katzensteg"; oder an wirksame Kontraste wie diesen: „Ulrichs schmale schlaffe Hand lag in Leos harten Pranken" („Es war"). Diesen Kunstgriff haben ihm dann Jüngere abgelernt: „Seine Hand lag rötlich schmal und mager in der fleischigen, sehr weißen Hand des Hauptpastors," heißt es etwa in Leo Hildecks „Feuersäule". Aber bei Sudermann ist das nur ein Einzelfall der raschen sicheren Beobachtung konkreter Dinge. Ulrich im Staubmantel ist „wie ein wandelndes Handtuch anzuschauen, dem man einen Kopf aufgesetzt hat". Ebenso rasch und bestimmt giebt er individuelle Geräusche wieder: das Sofa kreischt bei jeglicher Berührung „wie eine hungrige Krähe". Oder er studiert (nach dem Muster der Franzosen, vor allem von Zola im „Ventre de Paris" und von Huysmans in

„A rebours“) die Eigenart der Gerüche, des milden Iris- und des scharfen Opoponax-Parfums. Dies sichere Wahrnehmen äußerer Erscheinungen macht ihn auch — wie Jacobsen und wie Flaubert — besonders fähig, den Umschlag einer Stimmung, eines Gesichtsausdruckes zu beobachten. Aber die Hast hat zur Folge, daß er bei den äußeren Eindrücken, bei den Symptomen hängen bleibt. Über die erste Wirkung kommen geistige Eindrücke bei ihm selten hinaus.

In all dem liegt nun eigentlich, so modern es auch ist, ein ausgesprochen naives Element; die „Moderne“ hat eben auch ihre Naivetäten, wie jede ausgesprochene Richtung. Und man darf wohl sagen, daß in Sudermann ein Erzählertalent von großer Ursprünglichkeit und Frische blüht. In der Lebhaftigkeit des Mitfühlens, in dem raschen Strom der Erfindung, in dem Erblicken des sinnlich Wahrnehmbaren sind seine Romane und Novellen („Frau Sorge“ 1887: 1898 in 40. Auflage; „Die Geschwister“ 1888, „Der Katzensteg“ 1889, „Im Zwielicht“ 1890, „Iolanthes Hochzeit“ 1892, „Es war“ 1894) der etwas mühsamen Detailmalerei seiner Mitbewerber wie Wolzogen entschieden überlegen; nur Ompteda hat etwas von dieser unschätzbaren Frische. Geradezu homerisch wirkt bei Sudermann, wie bei Jeremias Gotthelf, die naive Freude am menschlichen Besitz, vor allem an dem ursprünglichsten, dem landwirtschaftlichen: die Pflug- und Säemaschinen werden („Es war“) so liebevoll charakterisiert wie bei Pindar die Rosse, und eine solche Maschine erhält (in „Frau Sorge“) eine symbolisch-feierliche Bedeutung wie bei Zola die Lokomotive. Homerisch, wenn auch im Sinne unserer Zeit kein Vorzug, ist auch die Beschränkung auf eine geringe Zahl fester Typen: der stürmische Durchgänger und der weichherzige Idealist, die dekadente Weltdame und der himmelblaue Backfisch, der anspruchsvolle grüne Junge und der tyrannische, sittenlose Vater kehren immer wieder, und auch die Umgebung hat gewisse feste Züge.

Zu diesen angeborenen Erzählergaben Sudermanns kommt noch ein unschätzbares Geschenk des Himmels: der Humor. Ein breiter mächtiger Realismus fordert den Humor als Ergänzung; Realismus ohne Humor ist auf die Dauer so unerträglich wie Idealismus ohne Poesie. Beide werden, wenn ihnen dies Beste fehlt, zur baren Prosa, sei es nun idealistisch-rhetorische oder realistisch-triviale Alltagsrede. Daß ihnen der Humor fehlt, macht die Goncourt und Zola zu Pedanten; daß sie ihn besitzen, macht George Eliot, Flaubert,

Dickens, Reuter, Gottfried Keller, Fontane groß. Sudermann ist von vornherein vielleicht in erster Linie Humorist; und zwar von der guten Art derer, die den Humor der Dinge und Personen selbst wirken lassen (wie die alten Engländer), während Jean Paul und Wilhelm Raabe beständig nur ihren Humor an den vorgeführten Objekten üben. Sein Humor ist stark satirischer Natur. Wie Spielhagen, mit dem er die nervöse Hast und die Vorliebe für romanhafte Effekte teilt, ist er eine politisch-heftig angeregte Natur, dem „Ostelbier", wie er ihn aus seiner Jugend kennt, mit leidenschaftlicher Antipathie feindlich: stumpfsinnige Junker, wüste Landwirte, heruntergekommene Adelige fehlen bei ihm selten, und das starke Lokalkolorit macht sie ungleich lebendiger, als es die abstrakten pommerschen Edelleute bei Spielhagen sind. An seltsamem Hausrat, wie er sich etwa in der Tasche des alten Pastors oder dem Koffer seines studierenden Sohnes („Es war") vorfindet, hat er wie die Romantiker oder Gottfried Keller seinen Spaß, der eine Art Selbstironie über jene allgemeine Besitzfreude bildet. Anspielungen auf altmodische Manieren oder Bücher mischt er gern parodistisch ein. Darüber hinaus versteht er, wie echte Humoristen, Heiterkeit und Ernst zu ergreifender Mischung zu verbinden, wie etwa in jenem prächtigen Wiedersehen der in der Erinnerung idealisierten Geliebten („Katzensteg") — ein Zug, der sich zu symbolischer Bedeutung erhebt; oder in dem grimmigen Spott des Arztes über Felicitas' Selbstmordversuch („Es war"), durch den (wie so oft bei Jacobsen, und den Skandinaviern überhaupt) die Tragik sich „in eine Farce auflöst". Während die halb überspannte, halb berechnende Johanna der Weltdame predigt, beobachtet diese den vollen Busen der nonnenhaften Witwe und hält ihn für ausgestopft — ein fast Flaubertscher Zug, in dem sich rasche realistische Beobachtung und ein bitterer, weltverachtender Humor zusammenfinden.

Sudermann war dazu berufen, der Regenerator unseres Romans zu werden. Er wurde es so wenig, wie er der Reformator der deutschen Schaubühne wurde. Er ward es nicht, obwohl es ihm nicht an ernster Arbeit, nicht an rühmlichem Ehrgeiz fehlt. Wie Ludwig Fulda versöhnt Hermann Sudermann durch die im besten Sinne idealistische Sehnsucht nach Höherem; an immer größeren Aufgaben sucht er sich zu üben, statt bequem wie Hopfen bei dem bewährten Erfolg stehen zu bleiben. Aber wenn Fulda an der

Schwächlichkeit seiner Begabung scheiterte, so hinderte Sudermann eine gewisse Schwächlichkeit seines litterarischen Charakters. Groß und stürmisch legt sich der Erzähler ein. Wie eine moderne Odyssee fangen diese Romane an: ein starker und tapferer Held soll nach langer Verbannung sein eigenes Heim wieder erobern. Ungeschlachte Riesen, süßlachende Sirenen, Schiffbruch und bezaubernde Lotophagen-Küsten stellen sich ihm in den Weg. Er aber kämpft sich durch — ja, eine Zeit lang. Dann aber kann der Autor den kleinen Effekten nicht widerstehen. Dann überdecken die abgebrauchten Romanscenen die groß angelegte Grundzeichnung. Dann geht die homerische Linie in dem naturalistischen Behagen an brutalen Scenen zu Grunde.

Ich glaube nicht, daß die Berechnung, die auf den Beifall des Publikums spekuliert, hierbei die ursprüngliche Fehlerquelle ist. Den Ursprung finde ich vielmehr wieder in Sudermanns Naivetät. Wie Hopfen hat er eine naturwüchsige Roheit, weil sie gefiel, zum Kunstmittel „veredelt". Zunächst kommt er ganz unbefangen zu jenen typischen Ausbrüchen von brutaler Sinnlichkeit, Trunkenheit, faustschlagender Roheit. Sie wachsen aus seiner Technik und aus seiner subjektiven Teilnahme heraus. Sie passen daher (vor allem in seinem künstlerisch einheitlichsten Werke, „Frau Sorge") in den älteren Büchern noch zum Stil des Ganzen. Später bilden sie mit der raffinierten Atmosphäre dekadenter Empfindungen einen gesucht rohen Kontrast. Und dann allerdings wirkt er abstoßend, wie seine Adah Baranowski: „mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen". Denn der Autor, durch den Riesenerfolg seiner Werke geschädigt, gewöhnte sich an, sich zu solchen Scenen künstlich zu montieren, in einer Art von litterarischem Rausch (wie er bei Maria Janitschek die stete Praxis bildet) sich in solche Momente auflodernder Sinnlichkeit, ausbrechender Brutalität, in denen die flackernden Flammen Sodom verzehren, hineinzusteuern.

Ursprünglich, wir wiederholen es, lagen diese Momente in seiner Art und seiner Technik begründet. Statt darüber hinaus zu einem starken persönlichen Stil zu kommen, verband er immer stilloser realistische Grundlinien von großem Gepräge mit kleinlich naturalistischer Ausführung — weil er der Verlockung der kleinen Effekte nicht widerstehen konnte.

Sudermanns Technik war eine durchaus individuelle, und zu-

gleich trug ſie den Charakter des „Experimentellen", den nun einmal dieſe Zeit ihren Söhnen aufzwingt. Gerade deshalb war ſie ſo hoffnungsvoll. Wie Ibſen findet ſich Sudermann eines Tages einem Problem gegenüber, das er bezwingen muß. Dies Problem hat aber bei ſeiner viel urſprünglicheren Natur ein ausgeſprochen praktiſches Ausſehen. Bei dem Grübler Ibſen hat es etwa die Formel: was wird, wenn die Kundmachung einer Wahrheit für ein Gemeinweſen ſchädlich iſt („Volksfeind")? Bei Sudermann, der ſich ſelbſt ſo tapfer aus herber Bedrängnis heraufgefördert, und dem Frau Sorge lange eine treue Begleiterin war: wie ſoll es ein braver Kerl machen, damit etwas, was einmal war, abgethan iſt („Katzenſteg", „Es war")? Nun erwachſen ihm, wie dem großen Dramatiker, aus dem Problem heraus lebende Figuren — alle mit einer gewiſſen Familienähnlichkeit, aber doch aus der ſpecifiſchen Lage heraus differenziert. Und nun, im Gegenſatz zu Ibſens Objektivität, ſtellt ſich der Verfaſſer als treuen Helfer, unſichtbar wie die Göttin Athene, neben ſeinen Mann und kämpft mit ihm die Sache durch. Es wird ihm zur Wohlthat, einen frechen Kerl, der ſeinem Odyſſeus im Wege iſt, niederzuboxen; es wird ihm zum Bedürfnis, nach harter Arbeit mit dem ſiegreichen Ringer ſich in Baccho et Venere gütlich zu thun. Die ganze Erregung des Kampfes iſt in ihm. Wie ein kämpfender Parteimann ſieht er keine Vermittelungen. Alles iſt von der Stellung einer Perſon zu dem praktiſchen Problem abhängig. — Von hier konnte ſich ein wahrhaft „experimentaler Roman" großen Stils entwickeln. Helene Böhlau auf der Höhe ihrer Kraft hat ihn aus dieſer Problemſtellung, aus dieſem Mitleben, aus dieſer homeriſchen Parteiſtellung heraus gewonnen. Sie war Künſtlerin genug, um ihre Geſtalten in voller Rundung zu erſchauen. Dazu aber ließ ſich Sudermann nie die Zeit. Immer genügte es ihm, ihren Schattenriß in einer beſtimmten Situation zu erblicken. Daher haben ſeine Figuren faſt alle nur die Wahrheit des Moments. In jedem einzelnen Augenblick überzeugen ſie uns; wollen wir ſie uns als Einheiten vorſtellen, ſo fallen ſie auseinander. Und ebenſo ſteht es mit der Handlung. Wir geben jede Etappe zu, ſchon weil der Eindruck der mächtig erregten Erzählung uns hinreißt; blicken wir zurück, ſo ſchütteln wir den Kopf und ſagen: es iſt ein Roman. Leo (in „Es war") hätte trotz alledem Felicitas in Wirklichkeit nie beſucht. Oder mindeſtens mußte uns eine lange Vorbereitung das glaub-

haft machen. Nach und nach mußte die ſtarke Seele mürbe werden. Wir mußten ſie in verſchiedenen Beleuchtungen ſehen — nicht nur ganz weiß oder ganz ſchwarz. Das aber giebt es für Sudermann nicht. Die Freude an der Selbſtberauſchung früher, die Gier nach dem Effekt jetzt laſſen ihn ſofort die ganze Skala der Empfindungen überſpringen. Es giebt bei Sudermann keine Nuance. Das iſt das Schlimmſte; darum wirken all ſeine Dramen und ſeine ſpäteren Romane ſo unkünſtleriſch.

Und ſo wird auch ſeine Charakterzeichnung, anfänglich in alt-epiſcher Art mit wenigen Typen arbeitend, allmählich zu krank-hafter Überreizung geſteigert. Weil ſeinem haſtigen Beobachten eine Vertiefung der Charaktere nicht gelingt, ſucht er durch extreme Kombinationen neue Seelen zu erſchaffen. Daher dieſe „inter-eſſanten Weiber“ mit den leidenſchaftlichen Allüren und der kalten Seele, deren beſtgelungenes Exemplar, Felicitas („Es war“), immer doch eine zuſammenhangloſe Kombination aus intereſſanten Momenten bleibt: es fehlt das geheimnisvolle ſpecifiſche Etwas, das in jeder Seele die größten Widerſprüche zur Einheit verbindet. Daher die unerträglichſten Backfiſche mit der unſchuldsvollen Seele voll verdorbener Eigenheiten, am ſchlimmſten freilich im Drama: Kitty, Salome.

Immer äußerlicher werden auch die Effekte. Brandſtiftung, Mord und Totſchlag wurden immer bevorzugt; jetzt aber müſſen die Verbrechen und Fehltritte auf ſentimental untergebreiteten weichen Kiſſen ſich maleriſch dehnen. Leo kommt in wüſter Trunken-heit gerade in die Weihnachtsbeſcherung; und wieder die Weihnachts-wünſche des armen verlaſſenen Kindes müſſen die Sünde der Mutter würzen.

So blieb ein großes Talent auf dem Wege von dem kleinen Effekt zu der großen Wirkung ſtecken. Die Zaubervögel ſingen in den Märchen verführeriſch; wer aber auf ſie hört, gelangt nicht in das Schloß. Die große Geſamtwirkung eines einheitlichen Kunſt-werks hat Sudermann, erſt unreif, dann gleich überreif, nicht er-reicht; am nächſten daran war er in „Frau Sorge“. Hier ſtützten ihn kräftige Jugenderinnerungen. Aber was daraus hätte hervor-blühen können, haben die Erfolge des Dramatikers Sudermann — den ich lange nicht ſo hoch ſtellen kann wie den Erzähler — wohl für immer verhagelt.

Der realiſtiſche Roman Sudermanns hat beſſere Nachfolge

gefunden als der naturaliſtiſche Bleibtreus und Conrads. Unter dem ſtark mitwirkenden Einfluß der unvergleichlichen franzöſiſchen Erzähler, Maupaſſants vor allen (während Zola der Lehrer der Naturaliſten blieb), bildete ſich eine Schule von kräftigen friſchen Erzählertalenten aus, wie wir ſie ſeit den Tagen der Holtei und Smidt nicht beſaßen. Eine geſunde, wenn auch nicht tiefgehende Pſychologie, eine flotte Freude am raſchen Vortrag, eine moderne Weltanſchauung und vor allem kräftiger Humor zeichnen aber dieſe neueren vor jenen älteren Epikern aus, denen der Humor ſelten, die realiſtiſche Pſychologie nur bei Häuptern wie Alexis und Gotthelf eigen war. Ernſt v. Wolzogen (geb. 1855) aus Breslau brachte ein ungewöhnliches, in der Nachahmung von Dialekten ſogar mit zu merkbarer Abſichtlichkeit gepflegtes mimiſches Talent in ſeine immer mit lebensvollen Charakterzeichnungen einſetzenden, aber in der Führung der Handlung faſt immer verwahrloſten Romane („Die Entgleiſten“ 1893, „Ecce Ego“ 1895), die er gern mit Porträts ausſtattete („Der Kraft-Mayr“ 1897, „Das dritte Geſchlecht“ 1899). Georg v. Ompteda (geb. 1863) aus Hannover, ein eifriger Schüler Maupaſſants („Unter uns Junggeſellen“ 1894), den er auch überſetzte, zeigte ſchon im humoriſtiſchen Roman („Die ſieben Gernopp“ 1895) eine ungewöhnliche Schärfe des beobachtenden Blicks und des individualiſierenden Ausdrucks („ein ganz kleines Mädchen mit ſtrohblonden waſſergetränkten Zöpfen und fröhlich laufendem Näschen“); die Toaſtrede des alten Gernopp iſt in ihrer gerührten Taktloſigkeit ein Meiſterſtück. Später näherte er ſich, nach realiſtiſcher Schulung am Porträt („Unſer Regiment“ 1895), dem ernſten ſocialen Roman („Sylveſter von Geyer“ 1897). Ein warmer Hauch des Mitgefühls durchdringt dieſe Schilderung des armen Armeeadels; aber ſie iſt nicht zu künſtleriſcher Reife gediehen. In der Form einer erfundenen Biographie wird das Leben eines ſächſiſchen Offiziers von der Wiege bis zum Grabe erzählt, nur allzu „ſachlich“. Wenn der Autor es nicht verſchmäht, in der geſchmackloſen Weiſe der Goncourt typographiſche Porträts von Schulanſchlägen, Viſitenkarten, Offiziersliſten, Stadtplänen einzulegen, ſo werden wir durch dieſen Mißbrauch des „Dokuments“ nur um ſo mehr an Beckers „Charikles“ und ähnliche Schulromane erinnert, die eine Anzahl typiſcher Erlebniſſe zur Veranſchaulichung altrömiſchen oder altgriechiſchen Lebens ſchematiſch aneinanderreihen. Blaß bleiben die Figuren, ganz nur in einer Stellung gehalten. Doch dieſe

Schulung an der Romanform war dennoch dem Novelliſten zu gute gekommen — nun gelang ihm „Der Ceremonienmeiſter“ (1898), ein ſchönes Buch, in dem das letzte Aufflackern von Liebe und Jugend in einem alternden Lebenskünſtler zart und ergreifend geſchildert wird. Prächtige, wenn auch gelegentlich wieder mit zu gleichmäßig wiederkehrenden Mitteln gezeichnete Figuren umgeben die beiden Hauptgeſtalten: den alten ſächſiſchen Edelmann und die ſchöne Amerikanerin — ein Liebespaar, das an Herman Grimms „Unüberwindliche Mächte“ erinnert und bei ähnlicher Feinheit der Zeichnung, bei gleich intenſivem Intereſſe an Kunſt und Litteratur und allem, was das Leben ſchmückt, in ſeiner ganzen Haltung doch nicht verkennen läßt, daß man inzwiſchen von Emerſon und Goethe zu Maeterlinck und Maupaſſant, von Rafael und Michelangelo zu Uhde und Liebermann gekommen iſt. Sein neueſtes Werk, „Eyſen“ (1900), nähert ſich in der Breite der Erzählung wie in der Lebhaftigkeit des ſocialen Mitempfindens dem „Sylveſter von Geyer“, es hat die Kraft individueller Charakterzeichnung nicht ganz wieder erreicht, die den „Ceremonienmeiſter“ auszeichnet. — Ein dritter adeliger Dichter aus dieſer Schule, Wilhelm v. Polenz (geb. 1861 in Ober-Cunewalde in Sachſen), verbindet ebenfalls den Einfluß der franzöſiſchen Novelle („Reinheit“ 1896) mit dem des ſocialen Romans, doch iſt er ſtärker als Ompteda von Zola abhängig und rückt ſchon dadurch in die Nähe Kretzers. Seine erſten Romane („Der Pfarrer von Breitendorf“ 1893, „Der Büttnerbauer“ 1895) litten noch an jener pedantiſchen Regelmäßigkeit der Anlage, die die Tendenzromane zu kennzeichnen pflegt. Wie in „Aus guter Familie“ (ein grauenhaft unbrauchbarer, weil nicht zu citierender Titel; man citiere einmal: Oſſip Schubin ſagt in „Warum geht dieſer Mißklang durch die Welt“ . . !) oder im „Meiſter Timpe“ ſinkt im „Büttnerbauer“ der Held mit ſtarrer Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe. Aber freilich in der Charakterzeichnung iſt Polenz ſchon hier den beiden andern Autoren überlegen, und vor allem bewährt er hier ſchon die Begabung, den eigentümlichen Duft, die individuelle Atmoſphäre der Bauernſtube, der ſtädtiſchen Handlung, des Hofes und der Meierei wiederzugeben. Die Scene am Schluß, in der die verzweifelnde Mutter mit dem Trunkenbold von Gatten um das letzte Eigentum der Kinder ringt, iſt von einer Kraft und Größe, wie nur die gewaltigſten Ausbrüche der „bête humaine“ bei Zola; und hier iſt ſie am Ort, ſie gehört

zu dem energiſch-phraſenloſen Stil. Im „Grabenhäger“ (1897) nähert ſich Polenz dem experimentellen Roman in Sudermanns Art: wie ein junger tüchtiger Gutsbeſitzer ſein verwahrloſtes Gut wieder in die Höhe bringen kann, das iſt das praktiſche Problem. Ohne Zweifel iſt der Roman ſtark didaktiſch, und beſonders in den Reden des Pfarrers tritt Polenz' eigener, etwa als „chriſtlich-ſocial“ zu bezeichnender Standpunkt zu abſichtlich hervor; aber in dieſem aufrichtigen Glauben an die Ideale des niedern Volkes, an ſein „tiefes heißes Verlangen nach geiſtiger Unabhängigkeit, nach beſſerem Erkennen und Verſtehen, nach einer veredelten Lebensführung“, in dieſem Vertrauen auf die Zukunft des Edelmanns, der wieder als erſter in der Gemeinde durch Tüchtigkeit führend werde, liegt auch Poeſie. Das giebt dieſen realiſtiſchen Romanen eine ganz eigene Bedeutung. Polenz hat einmal Heinrich v. Kleiſt (1891) zum Helden eines Dramas gemacht; auch in ihm lebt etwas von jenem patriotiſchen Realismus, der die Dinge nicht (wie es Wildenbruch thut) in idealiſtiſcher Umnebelung ſieht, ſondern mit dem ſehnſüchtigen Scharfblick liebender Unzufriedenheit. Und dieſe Stimmung iſt ſtark genug, um die oft beinahe unerträgliche Umſtändlichkeit des biographiſchen Romans „Thekla Lüdekind“ (1900) zuletzt doch faſt mit künſtleriſcher Feinheit aufzulöſen.

Johannes zur Megede (geb. 1864) teilt mit Ompteda eine große Leichtigkeit in der Nachbildung des Jargons beſtimmter Kreiſe; nur an dem „Berlinſch“ ſcheitert er, wie die meiſten. Im übrigen haben ſeine Novellen („Kismet“ 1897) und Romane („Quitt“ 1898, „Von zarter Hand“ 1899) etwas Sudermanniſches in der Energie oſtpreußiſcher Charakterzeichnung, gehen aber in der Romanhaftigkeit lebenslanger Rachepläne und erbſchleicheriſcher Giftmorde weit über das hinaus, was ſich der neuere Roman ſonſt geſtattet. Auch ſtören die zur Zeit und Unzeit eingelegten breiten Betrachtungen über die Gegenwart und die Zukunft, die Großſtadt, den Adel mit ihrer pikanten Abſichtlichkeit.

Weitab von der Hauptſtadt in der tiefen Weltenferne eines ſchweizeriſchen Alpenthals ſpielt der kräftige Roman J. C. Heers (geb. 1859): „An heiligen Waſſern“, deſſen lebendige Anſchaulichkeit durch gewiſſe altmodiſche Züge eher gehoben als gehindert wird. Und doch fehlt auch hier nicht das ſociale Problem: die große Frage, was der „neue Geiſt“ für das Landvolk bedeute, wird hier ſo optimiſtiſch beantwortet, wie in Roſeggers „Ewigem Licht“ peſſimiſtiſch.

Ein vielverſprechendes kräftiges Talent ſtarb in Julius Petri (1868—1894) früh dahin. Mehr als ſein Roman („Pater peccavi“ 1892) und ſeine Novellen („Rote Erde“, herausgegeben von Erich Schmidt 1895) zeugt freilich ſein Drama („Bauernblut“, in derſelben Sammlung) für die energiſche Kraft ſeines weſtfäliſchen Realismus. Die Reflexion iſt in den Novellen noch zu ſtark, der Stil noch zu getragen; aber die Zeichnung des lokalen Hintergrundes und die Erfaſſung der ſo ſchwer zu ergreifenden Eigenart im Stammescharakter gehen über die Kunſt anderer ſo jugendlicher Autoren hinaus. Auch ſeine Lyrik durchdringt ein kräftiger Erdgeruch.

Eine beſondere Gattung des realiſtiſchen Romans ward bald der „Berliner Roman“. Männer der älteren Schule, wie Paul Lindau („Der Zug nach dem Weſten“ 1886, „Arme Mädchen“ 1887, „Spitzen“ 1888) und Fritz Mauthner („Berlin W.“, in drei Romanen 1889—1890), rangen mit Jüngſtdeutſchen wie Bleibtreu, Hollaender, Tovote um die Palme. Meiſt blieb doch der Realismus ein rein ſtofflicher; nur bei Fontane ward eine neue Stufe der Lebenswahrheit erreicht. Sudermann war ſchon über Kretzers Nennung der Straßen darin hinausgegangen, daß er einen Rock „bei Faßkeſſel und Müntmann, Unter den Linden“ gemacht ſein ließ; dies unſchuldige (aus Paris importierte) Vergnügen der Nennung wirklicher Firmen grenzte ſchon ein bißchen an die Halbkunſt des Panoramas, in der Wirklichkeit und Illuſion grob aneinandergeſetzt werden. Nun übertrieb man dieſe Manier, porträtierte mit ängſtlicher Kunſt eine beſtimmte Kneipe und ihre Schenkmamſells, und kam doch über romanhafte Abenteuererfindung nicht hinaus; ja die Jüngſten gerieten mit ihren genial zerriſſenen Helden, dämoniſchen Weibern und über Kunſt und Politik diskutierenden Litteratengeſellſchaften wieder in die Manier des Jungen Deutſchland. Der harmloſe Unterhaltungsroman, der ſich einfach als Fortſetzung der alten Tradition gab, gewann dagegen unzweifelhaft durch ein ſorgfältigeres Studium von Lokalkolorit und Großſtadt-Pſychologie; ſo bei Hans v. Zobeltitz (geb. 1853), der mit ſeinen Standesgenoſſen Wolzogen und Ompteda (weniger dem ſchwereren Polenz) die flotte Erzählerkunſt („Die Generalsgöhre“ 1897, „Talmi“ 1898, „Lichterfelderſtraße 1a“ 1899) teilt; das Kaſino und der Klub ſind, wie man in England längſt weiß, durchaus nicht die ſchlechteſte Vorſchule für die Technik des Erzählens.

Der Roman als Kunſtgattung rückte, wie man ſieht, im ganzen doch nur ſehr leiſe und langſam fort. Seine Erneuerung ſollte er von keinem der neuen Parteimänner finden, ſondern von einem alten Praktiker: Theodor Fontane. Die Realiſten zogen oft den alten Gliederpuppen nur ſtatt der ſamtenen Künſtlerjacke oder des Fracks ſchmutzige Lumpen an; aber in den ſteifen Bewegungen des „mannequin“ änderte ſich dadurch nichts. Am meiſten entwickelte ſich noch die Sprache; der flüſſige Dialog Wolzogens oder Omptedas hatte mit den harten Perioden Kretzers nicht viel mehr gemein als eine moderne Jagdflinte mit einem alten Steinſchloßgewehr. Aber etwa Polenz blieb doch immer ein wenig im Bann des alten Romandeutſch. Für den Roman reichte im ganzen die Kraft der neuen Schule noch nicht aus. In ihrer kurzatmigen Haſt, in ihrer nervöſen Detailbeobachtung erſchöpfen die Verfaſſer ſich leicht, und der Roman wird dann nur eine auf Stangen geſteckte lange Novelle. Dafür aber blüht in dieſer Zeit nicht nur die eigentliche Novelle neu auf, ſondern eine ihr verwandte Gattung entſteht faſt neu: die, die man in England bezeichnend nach dem Umfang als „short story“ benennt. Die kurze Erzählung, die man auf einem Sitz genießen kann, lenkte zuerſt wieder die Aufmerkſamkeit der Autoren auf das ganz vernachläſſigte Moment der Länge; der Umfang einer Geſchichte iſt aber ſo wenig gleichgültig wie der Maßſtab eines Gemäldes. Gewiſſe Maße ſind für beſtimmte, andere für alle Gegenſtände ausgeſchloſſen — aus pſychologiſchen Gründen ſowohl, weil das Publikum ſo viel von dieſem Stoff nicht verträgt, wie aus rein äſthetiſchen. Wer ertrüge Goethes „Geſchwiſter“ als fünfaktiges Drama? — Nun hatte die Tendenz auf Verkürzung ſich längſt geltend gemacht. Gutzkow rief dem Standbild der Dioskuren in Weimar zu, neunbändige Romane hätten ſie doch nicht geſchrieben; mit nicht minderem Stolz pochten die „modernen Dichtercharaktere“ gerade darauf, daß ſie keine dreibändigen Romane ſchrieben wie Heyſe. Ganz gewiß war bei dem Einſchrumpfen der Romane der intenſivere Anteil, den die Verfaſſer nahmen und vom Leſer vorausſetzten, eine Haupturſache. Sie fühlten es, man könne nicht 1000 Seiten lang in der Anſpannung bleiben, die ſie verlangten. Es war daher ganz begreiflich, daß der Wunſch nach Konzentration immer weiter ging. Immer intenſiver ſoll der Stoff durchgearbeitet, immer intenſiver deshalb auch die Wirkung ſein. So kam man vom „Drama“ zu den einzelnen „Scenen“; ſo kam

man zu der kondenſierten Lyrik Steſan Georges und der konzentrierten Halblyrik Peter Altenbergs; ſo kam man in der Epik zu der „short story“.

Der unerreichte Meiſter dieſer Gattung iſt Guy de Maupaſſant (1850—1893). Scharfe Beobachtungsgabe — auch er war leidenſchaftlicher Jäger —, unerſchöpfliche Phantaſie, eine großartige Menſchenverachtung, dazu eine aus ſeiner Individualität hervorquellende eigenartige Auffaſſung von der Pſychologie der Dinge machten ihn dazu fähig; Flauberts ſtrenge Schule, unermüdlicher Fleiß, und die Vorarbeit der franzöſiſchen Tradition vollendeten ihn. Seine Romane ſind zum Teil wertvolle Zeitbilder — beſonders „Bel Ami“, dieſe blutige Satire auf die allmächtige Preſſe Frankreichs. Aber um Kunſtwerke vom erſten Rang zu ſein, ſind ſie zu gedehnt, arbeiten ſie zu ſtark mit konventionellen Mitteln. Dagegen ſind ſeine ſogenannten Novellen großenteils Meiſterwerke vom erſten Rang. Der kurze, ſchlagende Vortrag des altfranzöſiſchen Schwanks und die feine lyriſche Stimmung der modernen Novelle werden mit unerhörter Kunſt in eins gebildet. Die Sprache folgt mit einer gewiſſen Freudigkeit den leiſeſten Abſichten des Autors. Jeder Charakter ſteht vor uns ſofort klar und deutlich, und dennoch läßt die Ironie der Schickſalsverkettungen uns mit einem jedem Dinge erleben, die ebenſo überraſchend wie unvermeidlich ſind.

Mit dieſen zu einer ganz neuen Kunſtgattung herausgebildeten Geſchichten hat der geniale Lothringer aus der Normandie (wie Ibſen ein Däne aus Norwegen iſt) der neuen realiſtiſchen Kunſt und vor allem der Verjüngung der Erzählungstechnik einen faſt ſo großen Dienſt geleiſtet, wie der Autor von „Volksfeind“ und „Wildente“ der Auffriſchung des Dramas. Bret Harte, der originelle Amerikaner (geb. 1839 in Albany), hatte ihm vorgearbeitet; aber er konnte die fein berechnende Kunſt Maupaſſants nicht geben. Und vor allem that unſerer ſchleppenden oder überhaſteten Erzählung dies Beiſpiel not, wie man im kleinſten Punkte die größte Kraft ſammeln könne. Wir nannten ſchon eine ganze Reihe deutſcher Schüler Maupaſſants. Der originellſte iſt noch übrig.

Otto Erich Hartleben (geb. 3. Juni 1864 in Clausthal) hat ſich etwas eitel neben Maupaſſant geſtellt, indem er ſeiner Gedichtſammlung denſelben geſucht-einfachen Titel gab wie jener: „Meine Verſe“ (1895). Aber er iſt dem Vorbild wirklich inner-

lich verwandt. Wie Maupaſſant hat er ſich durch eine anfänglich gekünſtelte, allmählich ihm anwachſende Verachtung des Menſchen und ſpeciell des „Bourgeois“ gegen eine zu leicht gereizte Sentimentalität wappnen müſſen. Wie Maupaſſant beſchränkte er ſeine Liebe zu der realen Welt nicht auf das Platoniſche und erfuhr die Reaktion einer gewiſſen Weltverdroſſenheit, die auch wohl als Weltſchmerz auftritt. Wie Maupaſſant kennt er die Frau weſentlich nur von der animaliſchen Seite, behandelt ſie dementſprechend gern ironiſch und kann ſie nicht entbehren.

Hartleben, den wir, wie Sudermann und Wolzogen, auch bei dem neuen Drama treffen werden — berühren ſich doch Novelle und Drama ſo gern — hat ſeine dramatiſche Laufbahn charakteriſtiſch genug mit einer, nicht eben allzu witzigen, Parodie des von ihm doch hoch verehrten Ibſen begonnen. Parodie als Notwehr gegen übermächtige Einflüſſe — das iſt das Hauptrezept ſeiner Kunſt geblieben. Als Lyriker iſt er nicht ſehr originell, aber äußerſt ſicher und gewandt in der Form, ſo daß er ſich (wie in der „Rückkehr zur Natur“) das Gewagteſte an elegant vorgetragenem Cynismus geſtatten darf. Die ruhige und ernſte Form der bibliſchen Geſchichte vom levitiſchen Mann ſteht ihm ſo gut zu Gebote, wie die heiße, ſinnliche Leidenſchaft der Sappho; — ein Mann alſo, der ſich allzu leicht allen Eindrücken und Stilen leiht. Da ſetzt er die Selbſtironie als Stempel der Eigenart darauf, indem er höchſt bewegte Liebesgedichte „Proſa der Liebe“ überſchreibt und den Ton der Römiſchen Elegien auf dieſe Weiſe mit dem realiſtiſchen Inhalt in Gegenſatz zu bringen ſucht. Denn Hartleben iſt der eifrigſte Goetheverehrer der jungen Schule, wenn er ſich auch einen ſtark perſönlichen Goethe zurecht gemacht hat; ſein „Goethe-Brevier“ (1895) iſt trotz der überflüſſig polternden Einleitung und dem unbegreiflich plötzlichen Schluß ein Zeugnis echter Vertrautheit mit dem Meiſter. In gemütlich leiſe antaſtender Ironie Geſchichten vorzutragen, die zwiſchen verhaltener Sentimentalität und offenem Cynismus ſchwanken, iſt ſeine Specialität. So hat er ein kleines Studienköpfchen aus der „Vie de Bohème“ meiſterhaft ſkizziert („Die Geſchichte vom abgeriſſenen Knopf“ 1892); ſo eine alte, ſchon von Willibald Alexis in „Ruhe iſt die erſte Bürgerpflicht“ benutzte Anekdote erneut, wie die mittelalterlichen Schwankerzähler alte Scherzerzählungen aufzufriſchen pflegten („Vom gaſtfreien Paſtor“ 1895). Um die Virtuoſität dieſer in jeder Zeile kunſtvoll berech-

neten Erzählertechnik ganz auszukosten, erfand er sich noch das Kunstmittel, durch knappe Seitenüberschriften jedesmal das Ironische noch ironisch zu glossieren: „Mit mir ist Adolf böse", „Sie heißt Else", „Wie meinen Sie das?" — Leider wußte Hartleben so wenig wie die meisten Virtuosen Maß zu halten. Die Sammlung „Der römische Maler" (1898) wirkt wie eine schwache Nachahmung der beiden Musterschwänke; und daß er die Seitenüberschriften auch in seine Dramen übertrug, beweist, daß er, wie so viele Künstler der äußeren Form, für die innere Form wenig Sinn hat. So hat er auch in seiner Auswahl aus „Angelus Silesius" (1896) die tiefsinnigen Zweizeiler des schlesischen Mystikers barbarisch in vierzeilige Strophen zerrissen. Aber daß er den Pantheisten liebt, ist doch wieder für den heimlichen Ernst des Humoristen bezeichnend.

Ein kleinerer Doppelgänger Hartlebens ist Otto Julius Bierbaum (geb. 1865 in Grünberg in Schlesien). Sein humoristischer Roman „Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer" (1895) sucht die ironisierenden Seitenkrönungen Hartlebens durch ähnliche Kapitelüberschriften zu ersetzen, die freilich eine ältere Tradition haben und kurz vorher (1890) auch in Hans Hoffmanns „Eisernem Rittmeister" angewandt waren. Doch ist Bierbaum im Grunde eine harmlosere Natur als Hartleben. Während Hartleben zur Selbstironie neigt, ist der Schlesier von sich ganz naiv überzeugt und satirisch nur gegen andere Richtungen, übrigens nicht ohne Witz und treffende parodistische Züge („Kaktus" 1898). Sein tragikomischer Roman „Stilpe" (1897), ohne Zweifel seine bedeutendste Leistung, wächst mit seinen Porträts von Harden, Przybyszewski und anderen neueren Litteraten, vor allem mit seiner geistreichen Veranschaulichung der Atmosphäre modernen Litteratenlebens über den parodistischen „Schlüsselroman" in Wolzogens Manier weit hinaus. Die Epoche, in der die Jugend nur mit einem gewissen verachtungsvollen Ton „Ach Schiller!" sagte und dagegen den Kultus für Lenz und für Murger und das litterarische Zigeunerleben pflegte, ist nicht minder anschaulich dargestellt als die Zeit der massenhaften Journalgründungen und rettenden Theaterpläne; und nach allem Wirrwarr der Tragödie und Komödie solches gerngroßen Litteratenlebens wirkt der grimassierende Tod des unheilbar Ehrgeizigen, der zum Possenreißer eines Tingeltangels herabgesunken ist, als eine ästhetisch wohlthuende

Löſung. Man erkennt überall den ſorgfältigen Beobachter des Kunſtlebens, als der Bierbaum auch in einer Reihe von Schriften über Böcklin, Liliencron, Uhde, Stuck hervorgetreten iſt. Seine entſchiedene, von einem herzlichen Wohlwollen für alle wirklichen und vermeintlichen Talente erfüllte Parteinahme für die neue Richtung bildet wieder zu Hartlebens ſkeptiſcher Haltung einen Gegenſatz, während ſeine Nachahmung altertümlicher Art („Nemt, Frouwe, diſen Kranz" 1894, „Lobetanz" 1895) an deſſen Rückkehr zu Goethe und zu Angelus Sileſius erinnert. Doch erreicht er in dem naiv-märchenhaften Muſikſpiel „Gugeline" (1899) liebenswürdig volkstümliche Wirkungen, die Hartlebens ſchärferer Ton nicht aufkommen ließe. Im Ganzen bleibt er doch weſentlich der beſchauliche Liebhaber, Hartleben der Künſtler.

In Hinſicht auf Originalität und Sicherheit der Form ſteht der dritte Namensbruder Hartlebens und Bierbaums, Otto Ernſt (eigentlich Otto Ernſt Schmidt, geb. 1862 in Ottenſen) zwiſchen beiden; beide überragt er durch den ſittlichen Ernſt und den friſchen Wagemut vor allem ſeiner Eſſays („Offenes Viſier" 1889, „Buch der Hoffnung" 1896) und Satiren („Narrenfeſt" 1895). Sonſt entbehren ſeine Gedichte (1888, 1892) nicht ſelten zu ſehr des ſpecifiſchen Gewichts. Als Dramatiker („Die größte Sünde" 1895, „Jugend von heute" 1900) iſt er trotz glücklich getroffener Charakterzeichnungen immer nur im Gefolge bedeutenderer Vorbilder geblieben, und auch ſeine Novellen („Aus verborgenen Tiefen" 1891) und die hübſchen Erzählungen („Karthäuſergeſchichten" 1895) bringen es ſelten über eine liebenswürdige Durchſchnittsleiſtung hinaus.

Beinah durchweg überließen ſich ſo die jungen Talente auf dem Gebiet der Erzählung dem Inſtinkt, der ihre Eigenart auf beſtimmte Wege wies. Faſt zu bewußt dagegen ſchritt man zur Reform des Dramas.

Die Theoretiker hatten hier entſchieden die Führung. Otto Brahm und Paul Schlenther ſind wieder an erſter Stelle zu nennen. Sie nahmen die Parole auf, die vor faſt einem halben Jahrhundert Hermann Hettner ausgegeben hatte: Erneuerung des deutſchen Dramas durch Emanzipation von der alten Tradition und durch Anſchluß an volkstümliche Art. Sie kämpften unermüdlich für Ibſen, der bewußt Hettners Schüler war, und für Anzengruber, der unbewußt deſſen Forderungen erfüllte. Aber auch die großen Nachklaſſiker Kleiſt und Grillparzer, die großen ſuchenden,

Theorie und Praxis vereinigenden Vorläufer der neuen Kunſt, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, hoben ſie auf ihren Schild, und von ausländiſchen Meiſtern die beiden großen Pſychologen und Techniker, Shakeſpeare und Molière. Dieſe Liſte beweiſt ſchon, daß ſie thatſächlich weitherziger waren als ihr Programm. Sie waren überzeugt von der inneren Gleichartigkeit aller echten Kunſt und ebenſo ſehr von der jeweiligen äußeren Bedingtheit ihrer Formen. Überall verlangten ſie ein offenes Auge für die Wirklichkeit, einen einheitlichen Stil, eine ſtolze Verachtung hergebrachter Effekte.

Im weſentlichen ſtellten ſie ſich auf den Boden des Illuſionismus: ſie verlangten, der Künſtler ſolle ſo ſchaffen, daß ſein Werk auf den Beſchauer wie ein Stück realen Lebens wirke. Was dieſe Illuſion ſtören könnte, befehdeten ſie: dramaturgiſche Eigenheiten wie den Monolog, denn man ſetze nicht ſo viel auseinander, wenn man allein ſei; bühnentechniſche wie den Zwiſchenvorhang. Dem Vers auf der Bühne ſtanden ſie bei aller Verehrung für Goethe und Grillparzer und Kleiſt — Schiller wurden ſie nicht gerecht — mißtrauiſch gegenüber und ließen ihn wenigſtens vom Schauſpieler gern ſeiner prangenden Privilegien entkleiden.

Ob dieſer Standpunkt des Dramas als gewollter Illuſion berechtigt oder gar der einzig berechtigte iſt, darüber läßt ſich ſtreiten. Mir perſönlich ſcheint Goethes Auffaſſung und die der Alten, daß ein Kunſtwerk ſich als Kunſtwerk geben ſoll, nicht nur äſthetiſch fruchtbarer, ſondern auch im beſten Sinne realiſtiſcher. Aber in jener Zeit der konventionellen Theaterwelt mit ihren rein willkürlichen Geſetzen konnte die Forderung, daß das Leben auf der Bühne mit dem außerhalb des Theaters übereinſtimmen ſolle, gar nicht energiſch genug erhoben werden; eine doktrinäre Übertreibung konnte nichts ſchaden. Hätte Leſſing die Bedeutung der franzöſiſchen Bühne richtig erkannt, ſo hätte er als Kämpfer gegen ihre ſchädlichen Einflüſſe ſchwerlich ſo viel geleiſtet.

Mit dieſen Tendenzen in den Kreiſen der jungen Kritik begegneten ſich nun die der jungen Litteratur, vor allem jenes noch unklar aber leidenſchaftlich begehrenden Friedrichshagener Kreiſes. Die Brüder Hart, Theoretiker und Dichter zugleich, gewannen ſchon dadurch eine führende Stellung. Auch in dieſen Kreiſen herrſchte die lebhafteſte Oppoſition gegen die alte konventionelle Schablone, das heftigſte Bedürfnis nach einer neuen, vom Wirklich-

keitssinne der Zeit erfüllten Kunst. Von hier gingen drei Bahnbrecher des neuen deutschen Dramas aus: Holz, Schlaf und Hauptmann; und mit der 1889 begründeten „Freien Bühne“ (und der ebenso betitelten Zeitschrift) machten Brahm und Schlenther die Träume der jungen Revolutionäre zur Wirklichkeit. Seitdem gab es ein naturalistisches Drama.

Holz und Schlaf sind uns fast ein mythisches Zwillingspaar geworden, wie die Brüder Goncourt, oder wie Erckmann und Chatrian, die sich auch später miteinander überwarfen. In Wirklichkeit sind es zwei recht verschiedene Naturen, die hier zusammenkamen; nur der Ehrgeiz, etwas Neues schaffen zu wollen, und die rücksichtslose Bravour des Auftretens war bei beiden gleich. Aber das waren allgemein jüngstdeutsche Eigenschaften.

Arno Holz (geb. 26. April 1863 in Rastenburg in Ostpreußen) begann als Schüler Geibels. Noch nach seiner Loslösung von der alten Tradition zeigen seine Rhythmen und die tönenden Worte etwa von den Gärten des Okeanos („Buch der Zeit“ 1885) den Einfluß des Sängers, den er so begeistert gepriesen hatte:

Und jetzt in einer Zeit der Gärung,
Der schon das Blut zu Eis gerinnt,
Weil sie in eitler Selbstverklärung
Den Turmbau Babels neu beginnt;
Wer schickt sie aus, die Friedenstaube,
Wer bricht das Brot und trinkt den Wein?
Du bist es, du, du und dein Glaube,
Dein Glaube an ein Gottessein!

Als er das „Gedenkbuch“ (1884) herausgab, sollte es „den Beweis liefern, daß auch in unserer Zeit trotz Pessimismus und Materialismus das Menschenherz mehr als ein bloßer Muskel geblieben ist, und daß vor allem auch unsere Generation jener Tugend keineswegs ermangelt, deren Fehlen ihr so oft zum Vorwurf gemacht wird, nämlich der Pietät“. Es war jedenfalls gut, den Beweis vorweg zu liefern; denn aus Holzens späterem Auftreten hätte man das Vorhandensein von Pietät schwer erweisen können! In den „Modernen Dichtercharakteren“ ist er bereits — theoretisch — der radikalste Vertreter der „Moderne“; seine Gedichte zeichnen sich im übrigen vor denen seiner Mitstrebenden durch keinerlei originelle Eigenart, wie sie etwa der später zur Politik umschwenkende Gradnauer und Henckell zeigen, aus. Man versprach sehr viel; aber zwischen Geschrei und Wolle bestand vorerst

noch kein richtiges Verhältnis. Inzwiſchen ſuchte Holz eifrig und tapfer durch Leſen, Nachdenken, Diskutieren zu neuer Kunſt zu gelangen.

Er ſetzte ſich mit Zolas Theorie ſo energiſch auseinander wie mit Goethes Praxis und wußte in dem Aufſatz „Zola als Theoretiker“ (1887, erſchienen 1890) das Dogmatiſche des Franzoſen zutreffend von dem Kritiſchen zu ſcheiden. Im Gegenſatz zu Taine und Zola kam er zu der Überzeugung, das Weſen der Kunſt beſtehe in der exakten Reproduktion der Natur. Das war längſt ſchon die Meinung der ſkandinaviſchen Naturaliſten, vor allen — damals — die ihres radikalſten Führers, Arne Garborg (geb. 1851). Dieſer norwegiſche Bauernſtudent, der ſich ſelbſt aus der Nachahmung Oehlenſchlägers und der Romantik erſt hatte herausarbeiten müſſen, ging rein impreſſioniſtiſch vor. Er analyſierte jeden Geſamteindruck in eine Reihe Einzeleindrücke und ſetzte dieſe dann wie Farbenflecke loſe nebeneinander, um ſo dieſelbe Wirkung wieder hervorzubringen, die dieſe Impreſſionen in der Natur hervorgerufen hatten. Er vermied ſtrengſtens jede Auswahl: alles ſollte mitwirken, das Schmutzigſte und Peinlichſte ſo gut wie das Erfreuliche. Als Schlußwirkung war immer ein agitatoriſcher Effekt beabſichtigt, wodurch denn ſchließlich doch die radikal-naturaliſtiſche Doktrin ihre Einſchränkungen erlitt. Garborg war aber außerdem ein Naturkind von friſcher Empfänglichkeit für Naturſtimmungen und wohl im ſtande, rein gegenſtändliche Eindrücke durch ſympathiſches Einfühlen in eine poetiſche Sphäre zu heben. Das Menſchliche dagegen blieb bei ihm immer roh, animaliſch ſelbſt im Idealismus.

In jener Naturempfindung aber beſaß Garborg ein Element, das auf Johannes Schlaf (geb. 21. Juni 1862 in Querfurt) ſtark wirken mußte. Schlaf war von allem Anfang an eine Individualität auch im litterariſchen Sinne, Holz nur eine Perſönlichkeit von wirkſamer Energie des Auftretens. Schlaf iſt eine lyriſche Natur. Von ſeinen dichteriſchen Jugendverſuchen ſagt er in dem für ihn bezeichnendſten Buch („In Dingsda“ 1892) ſelbſt: „Da mußte ich ſo denken, wie alles Spätere, ſo ſachlich es ſich auch gebärdete, im Grunde hier ſeine tiefen ſtillen Wurzeln hatte. Alles, mögen ſie's benamſen wie ſie wollen, iſt im Grunde doch ein Gedicht, Lyrik.“ Wenn wir unter Lyrik die künſtleriſch durchgebildete Wiedergabe eines „Zuſtandes“ verſtehen, wie Goethe, ſo werden

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

wir in der That den engen Zusammenhang zwischen Schlafs impressionistischer Lyrik und seiner naturalistischen Dramatik nicht verkennen können.

Schlaf ist wirklich, was der rasche Anempfinder Holz nur sein möchte: ein moderner Mensch. Ihn erfüllt die große Sehnsucht, die große Hoffnung unserer Zeit: der lebendige Gedanke an eine „schöne freudige Welt der Zukunft, ein neues, starkes, adliges und selbstsicheres Geschlecht, das sich verwandt fühlt über die Erde hin, so weit Menschen leben . .", die Vorstellung einer kommenden Zeit voll neuer „Thaten, Erkenntnisse, Empfindungen". Und diese Hoffnung wurzelt bei ihm, wie bei Nietzsche, nicht in kahlen Erwägungen über intellektuelle Fortschritte der Menschheit, sondern in dem poetischen, weil ihn ganz erfüllenden Gefühl von der Pracht des Lebens und den unendlichen Keimkräften der Wirklichkeit. „Immer wieder brach ein vertrauendes, erschauerndes Erstaunen vor der Welt bei ihm durch, der großen herrlichen Welt, die man nie auskennt, nie!" Und so kam er allmählich zu der besten Formulierung, die der Realismus seit Georg Büchner gefunden hat:

> Etwas Ganzes, Rundes herausschaffen aus einem gesunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden, sicheren Stimmung herausgestalten, die einen trägt und treibt vom Beginn bis zum Ende. Die Welt wiederzugeben, wie sie Empfindung und treibendes, quellendes Leben in einem geworden, ohne zu deuteln und zu urteilen, zu verdammen und zu preisen. Kein kluges, kaltes Beobachten: mit seinem Empfinden aufgehen im Leben, es selbst werden. Farbe sein, Ton, Licht, eigener und fremder Schmerz, eigene und fremde Lust, jede Leidenschaft, wie sie in schlichter, natürlicher Kraft sich äußert. Ganz selbst und doch seiner selbst entledigt sein; das ist das Pathos, mit dem einen die Welt erschüttert und sänftigt wie mit einem religiösen Schauer.

Es ist die reifste Formulierung, zu der die junge Schule gekommen ist. Der Dichter will auf den Hörer wirken, wie die Natur auf ihn; nur reiner, abgerundeter will er die Stimmung wiedergeben. Er will, um dies zu erreichen, ein Stück Natur werden, mit seiner Eigenart aufgehen in das Leben.

Revolutionär ist an dieser Formel nur das unbedingte Aufgeben jeder Stoffwahl. Wir sollen nicht wählen, urteilen, preisen und verdammen; wir sollen mitleben. Thatsächlich ist Schlaf zu sehr Dichter, um dieser falschen Gleichmacherei zu gehorchen. Er schildert („In Dingsda") ein Dorf im Mondlicht: „So ärmlich, niedrig, gemein alles, wenn es der Tag ins Helle bringt. Die stau-

bigen Wege, die rissigen, wetterverwaschenen Lehmmauern der Kathen und Ställe; die Menschen: häßlich, schmutzig in ihrem groben Alltagskleid, niedergedrückt von der Last ihrer Arbeit; die hundert Laute emsigen Lebens, aufdringlich, wirr, verwirrend alles in seiner dürftigen Enge. Und nun weitet sich's in großen, ruhigen Linien so wunderlich in die atmende Nacht hinein ..." Man sieht: auch er wählt, urteilt. Denn er ist Dichter.

Aber zu dieser Reife war er noch nicht gelangt, als er in einer kleinen „Bude", die „luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft hing", bis an die Nase in große rote Wolldecken eingemummelt eine Stunde von Berlin Arno Holz am Schreibtisch gegenüber saß. Holz war auf dem merkwürdigsten Wege, durch barocke Vermischung von Spekulation und kindlicher Empirie, zu seiner Formel gekommen. Von der Schiefertafel, auf die ein Junge einen „Soldat" gezeichnet, las er sie ab: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie (?) nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Eine Erklärung, deren schauderhafter Stil mit ihrer Richtigkeit oder Brauchbarkeit auf gleicher Höhe steht. Denn es hat eben zahllose Epochen gegeben, in denen die Kunst nichts angelegentlicher anstrebte, als von der Natur verschieden zu sein. Die umgekehrte Behauptung, wie sie viele philosophische Ästhetiker aufstellen, daß nämlich die Natur beständig die Tendenz habe, Kunst zu werden, ist zwar auch einseitig, aber doch tausendmal tiefer, wahrer, brauchbarer als die zerbrechliche „neue Tafel", die uns Arno Holz gegeben hat.

Aber er war in seinem flinken Gesetzgebungsvermögen und der durch individuelles Empfinden nicht beirrten doktrinären Kritik stärker als der weiche Lyriker Schlaf. Der stramme kleine Ostpreuße mit dem Schnurrbart und dem Pincenez war der rechte Vertreter der „schneidigen Litteraturleutnants", wie sie jetzt aufkamen. Hochfahrend in etwas „schnodderigem" Ton von den Nichtlitteraten zu sprechen wie der frisch ausgekrochene Leutnant vom „Civil", und von den Litterarhistorikern insbesondere mit der unsäglichen Verachtung, die der legendarische Husarenoffizier etwa für einen „Geigenfritzen" wie Joachim hat; Kenntnisse, die einem mangeln, schleunigst als standeswidrige Bepackung zu erklären; vor allem sich ganz naiv als den Mittelpunkt des Universums und der allgemeinen Betrachtung anzusehen — das ist Holz und Bleibtreu so gut

eigentümlich wie den Prudelwitz und Strudelwitz des „Kladderadatſch“. Die Abkehr von der „Bildungslitteratur“ artete zuletzt in ein viel ſchlimmeres Kunſtknotentum aus, das dem Banauſentum anderer Berufszweige nichts nachgiebt.

Aber dieſer Ton des Fertigen imponiert dem Suchenden immer. Hauptmann ſowohl als Schlaf gerieten unter Holzens Einfluß. So entſtanden mehrere Werke, in denen Holz und Schlaf als Einheit auftraten: die naturaliſtiſchen Skizzen „Papa Hamlet“ (1889), das naturaliſtiſche Drama „Die Familie Selicke“ (1890), die Sammlung „Neue Gleiſe“ (1892). Später ſind ſie über die Frage, wer eigentlich die neue Kunſt geſchaffen habe, in Uneinigkeit geraten. Wir geben beiden ihren Anteil; Schöpfer aber ſind beide nicht geweſen.

„Papa Hamlet“ erſchien als Überſetzung aus dem Norwegiſchen, und der fingierte Lebenslauf des angeblichen „Bjarne P. Holmſen“ ward vorausgeſchickt. Unzweifelhaft hat dieſer Einfall der Wirkung des Buches Vorſchub geleiſtet; auf die nordiſche junge Litteratur war man ſchon aufmerkſam geworden, auf die einheimiſche noch nicht. Holz hatte ſich in Garborg überſetzt, wie er ſich früher in Geibel und Heine überſetzt hatte; ſeine Kunſt hatte allemal die Tendenz, die Natur eines anderen nach Maßgabe der jedweiligen Reproduktionsbedingungen wiederzugeben. Und Schlaf hatte ſein Einfühlen in Stimmungen beigeſteuert, um eine ausgekältete Armenſtube oder einen ſtaubbedeckten Tiſch auf uns wie wirklich vorhandene Objekte wirken zu laſſen. So entſtand ein Buch, deſſen ganze Bedeutung in dem trotzigen Eigenſinn der naturaliſtiſchen Haltung lag; im übrigen erhob ſich weder die Beobachtung des Thatſächlichen noch die Erzielung von Stimmungseffekten über das, was tauſend Bücher mit alten Mitteln erreicht hatten. Aber jene programmatiſche Abſichtlichkeit genügte, um einen wilden Federkampf hervorzurufen. Die Verfaſſer ließen ſpäter einen Haufen von Kritiken in buntem Gemiſch abdrucken; da ſah man denn, daß Kritik und Publikum wirklich noch ebenſo unreif waren wie die Autoren.

Noch größeres Entſetzen in weiten Kreiſen und noch größeren Jubel in engerem Bezirk rief „Die Familie Selicke“ (1890) hervor. Auf allen Seiten war man darüber einig, hier ſei ein Stück, das von dem bisher Üblichen vollkommen abweiche. Theodor Fontane ſelbſt, der Skeptiker, erklärte, hier habe man eigentlichſtes Neuland: „hier ſcheiden ſich die Wege, hier trennt ſich alt und neu“. Weder

„Vor Sonnenaufgang“ noch Tolstois „Macht der Finsternis“ seien, auf ihre Kunstart, Richtung und Technik hin angesehen, neue Stücke; die „Familie Selicke“ aber sei eins .. Und der pseudonyme „Avonianus“, der in einer „Dramatischen Handwerkslehre“ (1895) zeigen wollte, „wie es gemacht wird“, entsetzte sich unbändig über die „bis zur Frechheit rücksichtslose Verleugnung aller technischen Regeln“. Und gerade dies, worüber alle Welt mit einem so originellen „Einzelnen“ einig war, kann ich am wenigsten zugeben. Die Verfasser haben ganz einfach die alte Technik des Lokalstücks für einen tragischen Stoff benutzt. „Es war,“ sagt Arno Holz in seinem Vaterstolz, „als wenn man aus dem Fenster in die Wirklichkeit blickte.“ Wir geben die täuschende Wiedergabe der Realität zu, finden sie aber bei Goldoni, bei Niebergall, selbst in den besseren Stücken von Malß genau so täuschend. Daß statt der komischen Scenen tief traurige vorgeführt werden, ändert doch nichts am Wesen der dramatischen Behandlung. Obendrein sind es Effekte von billigster Art: ein Kind stirbt am Weihnachtsfest, ein altes Motiv schon der Kinderbücher, die so gern Kinderschmerz und allgemeine Freude kontrastieren (Sudermann in „Es war“ hat sich den Effekt auch nicht entgehen lassen); hoffnungslose Liebe zweier Armen .. Die Hauptperson, der Buchhalter Selicke, ist vortrefflich gezeichnet, aber Niebergalls „Datterich“ giebt ihm an Rundheit und Lebenswahrheit nichts nach. Ja selbst der Versuch, diese Tradition an ernsteren Stoffen zu erproben, war nicht ganz neu; so hatte der hochbegabte aber frivole Julius v. Voß (1768—1832) in seiner „Liebe im Zuchthause“ (1807), die an Naturalismus wahrlich nichts zu wünschen übrig ließ, die Manier des Volksstückes in den Dienst der socialen Agitation und der Zeitkritik gestellt.

Insofern hatte Holz also nicht unrecht, wenn er die Behauptung, das Stück sei eine Nachahmung ausländischer Muster, energisch ablehnte; daß es „das deutscheste Stück“ sei, „das unsere Litteratur überhaupt besitzt“, war freilich wieder eine leutnantsmäßige Hyperbel. Das Drama ruht auf deutscher Tradition; aber die Anregung, die Tragik auch einmal in diesem Stil zu behandeln, kam doch von den großen Realisten des Auslandes, von Zola, von Garborg. Und ferner: nimmt unsere Auffassung etwas von der „Originalität“ der That, so mindert sich deren Bedeutung kaum. Denn es war eben eine That, daß endlich geschah, was Hettner vor fünfzig Jahren gefordert, was Anzengruber vor zwanzig Jahren schüchtern und noch unsicher

begonnen hatte: daß man endlich wieder für das „ernſte Drama“ auf die nationale Tradition, auf die einheimiſche Technik zurückgriff. Ihre lockeren Formen geſtatteten dem Inhalt ein volleres Ausleben, wie es das intenſivere Empfinden der Zeit forderte: freilich leicht auch mehr, als dramatiſche Form zuließ.

Was an der Neuerung bedeutend war, ward doch erſt in Gerhart Hauptmanns Werken ſichtbar. Er ſteht lange ganz unter dem Bann der beiden „konſequenteſten Realiſten“, denen er auch ſein erſtes Drama gewidmet hat. Der Zuſammenhang der neuen Richtung mit dem alten Lokalſtück ward bei ihm noch deutlicher als in den Stücken von Holz und Schlaf ſichtbar; vor allem an dem „Collegen Crampton“, der ſich mit ſeiner feinen Ausarbeitung der Hauptfigur und ſeiner Vernachläſſigung der Nebengeſtalten und der „Handlung“ völlig in die Tradition der alten Säufer- und Bummler-Komödien von „Maître Pathelin (um 1450) bis zu Niebergalls „Datterich“ ſtellt. Aber er hatte unendlich viel Neues hinzuzubringen; bei ihm erſt wurde aus der Kombination zweier alter Kunſtformen — des komiſchen Lokalſtückes und der „gebildeten“ Tragödie — ein wirklich neues Drama.

Die litterariſchen Brüder Holz und Schlaf gingen nach dem Gipfelpunkt ihrer gemeinſamen Arbeit bald verſchiedene Wege. Nur eine mißglückte Nachahmung Wilhelm Buſch's („Der geſchundene Pegaſus“ 1892) iſt noch ihr gemeinſames Werk. Johannes Schlaf vertiefte ſeine realiſtiſche Dramaturgie zu dem packenden Seelengemälde „Meiſter Oelze“ (1892), in dem er einen Übermenſchen der unteren Stände in tödlichem Ringen um das Geheimnis ſeines Lebens vorführt, wie er trotz allen Bedrängungen durch Schmeichelei und Bedrohung ſiegreich bleibt. Dann, als unter dem Eindruck Liliencrons und der ſpäten Nachwirkung des Amerikaners Whitman eine neue impreſſioniſtiſche Lyrik ſich ihre Formen ſchuf, fand ſie den mitfühlenden Naturbewunderer längſt gerüſtet, der „in Dingsda“ einem beliebigen armen Fleckchen Welt intime Reize abgewonnen hatte; ſein „Frühling“ (1896), von Dehmel überſchwenglich gefeiert, bedeutet wohl den Gipfel dieſer an ſich extremen Richtung. Im Drama dagegen konnte er, der immer nur Zuſtände wiedergiebt, ſich nicht auf der Höhe behaupten, als man wieder ſtrenger auf Behandlung und Knüpfung ſah: „Gertrud“ (1897) wurde nur ein ſchwaches Exemplar jener Braſilianerdramen, die um jene Zeit Mode ſind. — Arno Holz ſeinerſeits

bewährte auch nach 1892 noch sein Geschick, herrschende Tendenzen zu übertreiben. Als die litterarsatirische Erzählung zur Lieblingsgattung wurde (Niemann „Lorbeer“ 1894; Marie v. Ebner „Bertram Vogelweid“ 1896, „Alte Schule“ 1897; Heyse „Abenteuer eines Blaustrümpfchens“ 1896; Bierbaum „Stilpe“ 1897; „Kaktus“ 1898 u. a.), übertrug er sofort seine Manier in das porträtierend-realistische Drama („Socialaristokraten“ 1896, mit Zerrbildern von Wille, Mackay u. a.); als Liliencron, Schlaf, Ernst die „freie Lyrik“ in Schwung brachten, spitzte er die Gattung bis zu den herausfordernd-formlosen, patzig-prosaischen Improvisationen seines „Phantasus“ (1898) zu. Er gehört zu den Leuten, die die besten Tendenzen durch ihren eiteln Übereifer und ihre unkünstlerische, doktrinäre Zuspitzung zu kompromittieren verstehen; und indem er vom Geibel-Kultus bis zur Whitman-Manie ein halb Dutzend litterarische Moden totritt, hat er sich um die rasche Entwickelung der neueren Kunst unzweifelhaft verdient gemacht.

„Wenn Virgil wirklich nur eine Schöpfung Homers ist,“ sagte Friedrich der Große, „so ist er gewiß Homers bestes Werk.“ Wir wenden diesen Ausspruch, den wir uns für Ilias und Aeneis nicht anzueignen vermögen, auf das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu Holz und Schlaf an. Die energische Konsequenz von Arno Holz, das lyrische Einfühlungsvermögen von Johannes Schlaf, beider Hinweis auf fremde große Realisten — das war die Saat, die in dem jungen Schlesier auf fruchtbarsten Boden fiel und Ernte trug hundertfach und tausendfach. Alles ward bei ihm vertieft und seelisch erneuert.

Gerhart Hauptmann (geb. 15. November 1862 in Salzbrunn) ist durch Schlenthers liebevoll eingehende Biographie (1898) in seiner Entwickelung ausführlich geschildert worden. Als Sohn des strebsamen und für seine Verhältnisse ungewöhnlich gebildeten Gastwirts zur Krone in Salzbrunn hatte das Kind von früh auf Gelegenheit, Personen in raschem Wechsel zu beobachten. Die Mutter, aus Herrnhutischer Familie, brachte ihm jenes vertiefende, lyrische Element des Pietismus, ohne dessen Einwirkung sich nie eine wirkliche Erneuerung der deutschen Dichtung vollzogen hat, weder im Minnesang noch beim jungen Goethe. Der Wohlstand der Familie sank, ohne eigentliche Schuld des tüchtigen und thätigen Vaters oder der liebevoll beweglichen Mutter, die sich auch im „Herrendienst“ der schlesischen Grafen eine feinere Art angebildet

hatte, durch ungünstige Umstände; der träumerische, in der Schule langsam lernende Sohn ward durch solche Erfahrungen nachdrücklicher auf die Realität der Dinge hingewiesen. Von eigentlicher bedrückender Not blieb er doch befreit. Helfend stand zwischen dem Träumer und der Welt sein älterer Bruder Karl Hauptmann (geb. 1858), ein nachdenklicher Physiolog, Schüler des Züricher Philosophen Avenarius, der als psychologischer Realist die „Kritik der reinen Erfahrung" schrieb. Karl Hauptmann, der tiefgehende psychologische und physiologische Bücher verfaßte, hat sich auch in zart analysierenden Dramen („Marianne" 1894, „Waldleute" 1895) und in Novellen versucht („Sonnenwanderer" 1896), die ein feiner Kenner, Georg Reicke, begeistert pries: „Es ist nur Seele in dem Buche — vielleicht zu viel Seele .. Aber dieses Buch ist geschaut von Anfang bis zu Ende .. Es enthält die Kunst, das Tägliche zum Gegensatz des Alltäglichen hinaufzuheben." Eine feine, zuweilen auch wohl überfeine Kunst wird hier von einem im Zergliedern der Körper und der Begriffe geübten „latenten Lyriker" („Aus meinem Tagebuche" 1900) geübt — die gleiche Kunst, im scheinbar Alltäglichen das Ungewöhnliche zu erkennen, die Karl Hauptmann an seinem Bruder übte. Den tastenden Kunstversuchen Gerharts war er der sichere Helfer und Mentor. — Der schöne Knabe mit der langen „Künstlermähne" schien zunächst zur bildenden Kunst berufen: er kam (1880) nach Breslau auf die Kunstschule, wo er das Urbild des „Collegen Crampton" unter den Lehrern kennen lernte. Aber Gerhart Hauptmann schwankte noch, wohin ihn der Stern führen sollte. Er verließ (1882) die Anstalt, auch wegen Kränklichkeit, und vertraute sich für einige Zeit ganz der Führung des Bruders an, studierte in Jena bei Haeckel Zoologie, bei andern Professoren Philosophie und Archäologie. Dann begleitete er junge Nationalökonomen auf ihren Entdeckungsreisen in die zukünftige Welt und fuhr daneben fort, seine künstlerische Anlage als Bildhauer zu üben. Eine Reise in den Süden (1883), auf der „Childe Harolds Pilgrimage" ihn begleitete und ihm den Weg vorschrieb, ließ aus Eindrücken in Spanien und Italien sein erstes Buch, „Promethidenlos" (1885), erwachsen. In Rom ließ er sich von dem Eindruck der alten Kunst zu neuen Versuchen im Bildhaueratelier begeistern; aber als er, sehr jung verheiratet, nach Deutschland heimkehrte und (1885—1889) in dem hübschen Vorort Erkner bei Berlin, dem Schauplatz des „Biberpelzes", sein

Heim aufſchlug, gehörte er ſchon ganz dem litterariſchen Intereſſe. Leo Berg (geb. 1862), ein Anhänger Zolas, aber auch Genoſſe der Brüder Hart im Vertrauen auf eine neue nationale Kunſt, hatte einen Verein „Durch“ (1886) begründet, der den jungen Dichter mit Mitſtrebenden der „neuen Zeit“ wie Wilhelm Bölſche und Bruno Wille zuſammenbrachte. Gerhart Hauptmann ſelbſt war über die Ziele der „Moderne“ noch ſo unklar wie die um Bleibtreu. Er ſchrieb ein Drama „Das Erbe des Tiberius“ (1884) — verehrten ja doch auch Julius Hart und Leo Berg die epigonenhafte Bildungspoeſie des Grafen Schack — und jenes byroniſierende „Promethidenlos“; er ſtellte eine Gedichtſammlung „Das bunte Buch“ zuſammen, aus der Schlenther neben Reminiscenzen aus Heine und Goethe böſe Verſe von Hauptmanns eigener Mache mitteilt; er rückte durch den Plan eines autobiographiſchen Romans (ſeit 1888, wo er mit Karl Hauptmann bei Avenarius in Zürich ſtudiert hatte) dem Realismus ſeiner ſpäteren Werke näher. In Berlin und in Niederſchönhauſen lernte er endlich (1889) auch Arno Holz kennen, und der spiritus rector des „Papa Hamlet“ gab ſeiner nach Produktion lechzenden Natur endlich den beſtimmenden Anſtoß. „Der Säemann“ wurde geſchrieben, von Holz jubelnd begrüßt und „Vor Sonnenaufgang“ umgetauft, von Theodor Fontane der eben zur Unterſtützung der neuen Kunſt gegründeten „Freien Bühne“ empfohlen und von dieſer — deren Leiter Brahm Fontane antworten konnte, er habe das Stück ſchon vorher angenommen — zur Aufführung gebracht. Seitdem war Hauptmann ein berühmter Mann und der anerkannte Führer der realiſtiſchen Litteratur in Deutſchland. Er lebt ſeitdem in Berlin oder in ſeinem ſchleſiſchen Landhaus und ſein charakteriſtiſch durchgearbeiteter Kopf — deſſen Zeitloſigkeit an die in Bezug auf das Alter gleich unbeſtimmbaren von Wilamowitz und Stefan George erinnert — mit den klugen ernſten Augen gehört zu denen, die jeder Theaterbeſucher tuſchelnd dem fremden Gaſt zeigt.

Das „Promethidenlos“ (1885) iſt noch ganz erfüllt von dem unklaren Idealismus eines unreifen Jünglings. Schlenther hat etwas reichlich darin Vordeutungen ſpäterer Werke geſucht; und klar genug ſpricht ſich wenigſtens ſchon hier des Dichters Sympathie mit den Unglücklichen aus — mit denen zumal, die das Elend ins Laſter geſtoßen hat. Aber der ſcharfe Wirklichkeitsſinn des ſpäteren Dramatikers iſt in den romantiſch nebelhaften Allegorien

und Veduten dieſer Byroniade nirgends zu entdecken. Ein ſtarker Ehrgeiz begegnet ſich mit einem leidenſchaftlichen Idealismus, der ſich noch gern allüblicher Tiraden bedient. Aber eins hat das unreife Jugendſtück ſchon vor vielen voraus: „er glaubt — beim Zeus, er glaubt an ſeine Lieder“! Wie die um Arent und Bleibtreu konnte auch er aus der Tiefe ſeines dichteriſchen Miterlebens heraus die anfeinden, denen alle Kunſt ein bloßes Spiel geworden war.

Sein inniges Mitgefühl mit den Armen und Elenden mußte ihn in den Naturalismus drängen. Daraus erwuchs ſeine erſte Novelle „Bahnwärter Thiel“ (1887). Sie fand nur einen Nachfolger: die pſychologiſche Studie „Der Apoſtel“ (1890; beide erſchienen in Buchform 1892). Vergleicht man beide, ſo ſieht man, wie raſch Hauptmann ſich entwickelte. „Der Apoſtel“ iſt die feine Schilderung eines von religiöſem Wahn erfüllten Gemütes — ein Problem, das den leidenſchaftlich über die Grenzen der Individualität hinausſtrebenden Kraftgenies immer am Herzen lag, und das den jungen Goethe (im „Mahomet“), Tieck (im „Aufruhr in den Cevennen“), Georg Büchner (im „Lenz“) — der auf Hauptmann ſehr ſtark gewirkt hat — ebenſo ſehr reizen mußte wie die vielen Kleinen von heute, die Gumppenberg („Der fünfte Prophet“ 1895), Mombert („Die Schöpfung“ 1899) u. a. Sehr glücklich iſt die getragene Seelenſtimmung des Propheten benutzt, um jene Andacht zum Unbedeutenden hervortreten zu laſſen, die Hauptmann an der Lyrik von Johannes Schlaf gelernt hatte: „Der Heiligenſchein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinſten Blümchen oder Käferchen zu .. Der Duft des weißen Jasmins, des blauen Flieders und des dunkelbrennenden Goldlacks erfüllte ſtellenweiſe die reine und ſtarke Luft, daß er ſie wohlig in ſich ſog, wie einen gewürzten Wein .. Das kleinſte Käferchen wurde umgangen, die zudringliche Weſpe vorſichtig verſcheucht.“ (Man denke noch an die Bienenſcene in den „Einſamen Menſchen“.) Daneben aber iſt dieſe Stimmung auch zum Größten bereit; Frieden will der Prophet der ganzen Welt ſchaffen und zwar mit dem „einzigen wundervollen Wortjuwel: Friede!“ Denn er kennt den Weg zum Weltfrieden: „man betrat ihn durch ein Thor mit der Aufſchrift: Natur.“

So iſt dieſer namenloſe Prophet zugleich eine ganz individuelle Geſtalt, und typiſch für unſere Zeit mit ihrer Sehnſucht nach Frieden und ſtiller Natur, und ein Typus auch des religiöſen

Schwärmers überhaupt. So große Wirkungen hat Gerhart Hauptmann lediglich durch ein zartes Einfühlen und ein schlichtes, rein gegenständliches Aussprechen erreicht.

Dagegen „Bahnwärter Thiel“ ist noch ganz befangen in der „bloßen Nachahmung der Natur“. Zolas Einfluß verrät sich überall, sowohl in dem krassen Naturalismus aller Scenen, in denen die Frau auftritt, wie in dem Versuch, diese Naturnachahmung durch von außen hereingetragene Mystik und absichtsvollen Symbolismus zu poetisieren. An die etwa gleichzeitige „bête humaine“ erinnert die Schilderung der Lokomotive — des riesigen Ungetüms mit den roten runden Glotzaugen —, erinnert auch die Allegorisierung der weiblichen Figur: „Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen. Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte.“ Das ist reinster Zola! Aber Zola steckt auch hinter der bequemen altmodischen Art, wie der Autor seine Gestalten erläutert: „Er, der mit seinem ersten Weibe durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen war, geriet durch die Macht roher Triebe in die Gewalt seiner zweiten Frau“; in der naiven Manier direkter Charakteristik: „Drei Dinge hatte er mit seiner Frau in Kauf genommen: eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und alle brutale Leidenschaftlichkeit.“ Längst hatten die nordischen Autoren gelernt, dies ungeschickte Vorzeichnen der Gefühle, die wir für ihre Personen hegen sollen, durch indirekte Charakteristik und verstecktes Motivieren zu ersetzen; und in dieser realistischen Technik war „Bjarne P. Holmsen“ unbedingt dem Verfasser von „Bahnwärter Thiel“ überlegen. Auch die steife, noch ganz romanmäßige Sprache hatten Holz und Schlaf überwunden, als Hauptmann noch Wendungen wie „Und so geschah es“ in den einfachen Bericht warf. Aber freilich wären sie auch der prachtvollen Schilderung der Geräusche beim Herannahen der Lokomotive, der prächtigen Analyse des Klanges in den vom Wind bewegten Telegraphendrähten nicht fähig gewesen. Realistisch ist auch dies nicht, weil der Stil dieser Gemälde — sie erinnern an Turners wundervolles Bild der heranschnaubenden Lokomotive in der Londoner Nationalgalerie — zu weit oberhalb des Stoffkreises liegt; dem Bahnwärter würde es gewiß nicht beikommen, daß der blutige Schein der roten

Laternen „die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte“ — was auch an sich eine märchenhafte Übertreibung ist: Schneeflocken mögen wie ein Blutregen wirken, Regentropfen werden nie so stark gerötet werden. Man merkt es überall, daß Hauptmann sich mit dem Wesen der „Proletarier“ erst bekannt macht; wie Zola ist er noch ein gebildeter Herr, der Naturalist sein will. Wie schlecht schimpft die Bahnwärterfrau! jeder Straßenjunge kann es besser.

Hier also war der Idealist noch nicht in den Realismus eingedrungen. Das stoffliche Moment suchte er noch romantisch zu idealisieren; die Technik war noch ganz altmodisch. Die Auffassung, das warme Mitleben, das den armen beschränkten Wärter und sein unglückliches Kind mit der Poesie menschlicher Sympathien umkleidet, hat die Brücke von Byrons Pathos zu Zolas Naturalismus geschlagen. Aber der Autor wagt doch noch nicht, den Ausbruch der Tobsucht bei Thiel selbst zu schildern; wir finden nur seine Wirkungen vor und hören von der That.

Sein Idealismus schauderte noch zurück vor der Erfassung der Wirklichkeit, nach der sein Herz verlangte. Die konsequenten Realisten von Niederschönhausen führten ihn über die Brücke, die er selbst gebaut, in das jenseitige Gebiet hinüber. So entstand „Vor Sonnenaufgang“ (1889).

Schlenther meint, indem Hauptmann zur dramatischen Form überging, habe er nur die Konsequenzen aus den Voraussetzungen des „Papa Hamlet“ gezogen. In diesem herrscht ein episch-dramatischer Mischstil: so oft wie irgend möglich geht die Erzählung in direkte Rede, in Dialog über. Das sei volkstümlich: der naive Realismus des Volkes strebe zur dramatischen Verkörperung, und Hauptmann habe dem nachgegeben. — Mir scheint das nicht zuzutreffen. Volkstümlich ist gerade jener Mischstil, der sich naiv des jedesmal bequemsten Mittels bedient: für Vorgänge der Erzählung, für Reden der direkten Wiedergabe. Es ist ein Atavismus, ein Rückfall in jene Urzeiten, da in der „chorischen Poesie“ der Naturvölker Lyrik, Epik und Drama noch ungetrennt bei einander lagen: in Totenklagen wechseln der lyrische Wehruf, der epische Bericht von den Thaten des Helden, die mimische Wiedergabe etwa eines Kampfes miteinander ab. Das Herausarbeiten einer einzelnen Dichtungsgattung verdanken wir immer erst bewußter Kunst. Volkstümlich also ist die Mischgattung mehr als das reine Drama. Und dann

— Hauptmann erreicht dies letztere noch gar nicht. Er bleibt selber noch im Mischstil befangen. Denn ein Übergriff des Epos in das Drama sind die höchst ausführlichen scenischen Bemerkungen besonders im zweiten Akt. „Als sie bemerkt, daß Loth vom Wirtshaus her ihr entgegenkommt, bemächtigt sich ihrer eine noch stärkere Unruhe.“ Eine einheitlich dramatische Behandlung müßte diese Bemerkungen entbehren, sie durch Handlung ersetzen können; der Text selbst müßte dem Schauspieler genügend Anweisung zum Spiel bieten. Und auch die Lyrik bemächtigt sich in Ausdrücken wie „die feierliche Morgenstille“ dieser Regie-Vorschriften. Vergebens hat man sie mit dem Wesen des realistischen Dramas in Übereinstimmung zu bringen versucht. Die übertrieben genaue Beschreibung von Zimmer, Kleidung u. s. w. mag man für realistisch erklären, weil sie dem Zweck des Individualisierens dient; obwohl Angaben wie die, daß Kahls Uhrkette Hirschzähne hat, über das vom Zuschauerraum her Wahrnehmbare hinausgehen und daher in den Bereich rein epischer Mitteilungen fallen. Aber jene Stimmungen auf der Bühne, die technisch absolut nicht mehr wiederzugeben sind, wirken gerade antirealistisch, und eben damit hat Berthold Litzmann, ein Verehrer Wildenbruchs und im ganzen, trotz manchem warm anerkennenden Wort für Hauptmann, ein Gegner des Realismus, sie verteidigt. „Dies Augenblicksbild,“ sagt er von dem Idyll am Taubenschlag, „ist keine programmmäßige Nummer in einem nach allen Regeln des Naturalismus peinlich gearbeiteten Drama, sondern gewissermaßen durch eine unwillkürliche Reflexbewegung einer instinktiv ihr Recht verlangenden Dichternatur ans Licht gebracht.“ Ich halte das für vollkommen zutreffend und ebenso die psychologische Deutung, die Litzmann weiter giebt. „Diese Stimmungen wachsen organisch aus den einzelnen Gestalten heraus. Dieser klare Morgenduft, in dem das junge Mädchen erscheint, ist etwas von ihr Unzertrennliches. Sie steht inmitten dieses schwülen Dunstes der vertierten Gesellschaft da, wie ein Wesen aus einer andern Welt, das von einer reineren, lichteren Atmosphäre umgeben ist.“ In diese Atmosphäre versenkt sich der Dichter und durch jene langen Zwischenreden, durch dies rein zuständliche Intermezzo sucht er sie zu verdeutlichen.

Man sollte deshalb auf die Strenge der Komposition nicht gar so stolz sein. Richtig ist es, daß die Einheit des Ortes und der Zeit streng gewahrt ist. Sittenberger hat vor einiger Zeit darauf

aufmerksam gemacht, wie gerade der Realismus zu einer Neubelebung der drei Einheiten führte. Wollte man die Illusion eines wirklichen, kontinuierlich sich entwickelnden Vorgangs erwecken, so mußte man zuletzt dahin kommen; so ist auch Ibsen in immer größerer Strenge zuletzt in „John Gabriel Borkman“ annähernd zu der Einheit des Orts, ganz zu der der Zeit gekommen. Wenn aber weiter gerühmt wird: „ohne jede technische Zwangsmaßregel, ohne Monologe, Apartes, und ähnliche unrealistische Eselsbrücken der Theaterspielerei vollzieht sich die ganze Begebenheit“, so erwidere ich, daß eben diese verlängerten scenischen Bemerkungen nichts anderes sind als verkleidete Monologe. Die Jungfrau von Orleans macht uns ihren Seelenzustand durch direkte Rede anschaulich, Helene durch ein paar symbolische Gebärden, die der Autor erläutert. Ein kleiner Fortschritt auf dem Wege der Illusionsspielerei mag darin liegen; die größere stilistische Einheit finden wir in Schillers Drama.

Aber das trifft allerdings zu, daß sich die Handlung mit großer Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit abspielt. „Noch nie zuvor,“ sagt Schlenther, „ist auf natürlichere Art ein in sich geschlossener Vorgang auf die Bühne gebracht worden, ohne daß die Gesetze des Lebens irgendwie verletzt wären. Wo aber Gesetze der Kunst verletzt worden sind, da handelt sich's stets um leicht vertilgbare überschüssige Einzelheiten.“

Diese große Einfachheit und Folgerichtigkeit des Verlaufs ermöglichte Hauptmann vor allem durch die große Vereinfachung der Handlung. Fremde Lehre und eigene Art trafen auch hierin wieder zusammen. Wie hatte sich das Drama der Epigonen mit mühsamen Intrigen abgeplagt! Die Realisten, die naturgemäß für Personen leichter nachzuzeichnende Vorlagen fanden als für Handlungen, verkündeten nun durch Arno Holzens Mund: „Das Drama hat vor allem Charaktere zu zeichnen, die Handlung ist nur Mittel.“ Ob das so allgemein richtig ist — für den Ursprung des Dramas trifft es meines Erachtens zu — ist hier gleichgültig; wesentlich ist, daß damit auf die Bahnen des specifisch germanischen Dramas zurückgelenkt wurde, zu Hamlet, Tasso, Wallenstein. „Tasso“ vor allem ist ein Drama, das seiner Technik nach dem der neuen Schule merkwürdig nahe steht. Kaum eine Handlung; nur, von den Verhältnissen gereift, Offenbarung der bestehenden Zustände. Tassos Wesen exponiert sich — das ist eigentlich das ganze Drama. Man könnte diesen Typus das Drama des reifen Zustandes nennen:

alles ist in den Charakteren so weit vorbereitet, das jedes beliebige Ereignis die Explosion herbeiführen kann. Diesem Typus gehören auch „Nora“ und die „Gespenster“ an, obwohl die Handlung bei Ibsen immer ihre selbständige Bedeutung hat. Dieser Typus wird von nun an der herrschende. Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgend ein keineswegs auffallendes Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“

Bei Hauptmann hat dieser neue dramatische Typus etwa folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenleben nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung nur die Katastrophe herbei. — So „Vor Sonnenaufgang“: Loth verspricht Helenens Befreiung; im „Friedensfest“: die Braut hofft den Fluch von der Familie, besonders von ihrem Bräutigam zu nehmen; in den „Einsamen Menschen“: Johannes erhofft von Anna Mahr Lösung seiner Bedrängnis; so auch in den „Webern“: Jäger und der Aufstand gewähren einen Augenblick hoffenden Aufatmens; ebenso in „Florian Geyer“. Ähnlich ist die Formel auch noch in der „Versunkenen Glocke“, wo Rautendelein aber die Sehnsucht erst erweckt; ja auch noch im „Fuhrmann Henschel“, wo die zweite Ehe den Bann heben soll, in dem der Witwer dahinlebt.

Dieser Typus ist, wie gesagt, eine Zeit lang der herrschende des modernen deutschen Dramas geworden. Ihm gehören, um ein paar Proben zu nennen, an: „Wir Drei“ von Ernst Rosmer (1893); „Mutter Erde“ (1898) von Max Halbe; „Das Stärkere“ (1897) von Carlot Reuling; „Der Fremde“ (1898) von Hartleben: „Tote Zeit“ (1898) von Ernst Hardt. Öfters wurde der Typus vergröbert zu jenen sonderbaren Stücken, die ich „Brasilianerdramen“ nenne. Die Gebundenheit wird, wie übrigens fast durchweg, konventionell als Ehe oder Verlobung aufgefaßt — so auch schon bei Hauptmann selbst in den „Einsamen Menschen“. Der Ankömmling aus der großen Welt wird recht grob materialistisch zu einem

„Globetrotter“ gemacht, einem aus Braſilien oder Mexiko heimgekehrten Cyniker mit Schlapphut und Schnurrbart. Dieſe höchſt ernſt gemeinte Erneuerung des „ſchmucken Braſilianers“ aus Offenbachs „Pariſer Leben“ und eine etwas Benedixiſch gezeichnete Sorte von deutſchem Philiſter ringen dann um die Braut; aber leider iſt der Braſilianer doch ſchon zu ſpät gekommen . . . So „Toni Stürmer“ (1891) von Cäſar Flaiſchlen — eine unbeabſichtigte Parodie auf die ganze Art. Ebenſo wirkt in Johannes Schlafs „Gertrud“ (1898) der Farmer Holm — diesmal aus Nordamerika heimgekehrt; während in Ernſt Rosmers „Tedeum“ (1896) die Sache ins Heitere gekehrt wird, und der reiche Onkel aus Amerika, unſer guter alter Freund von Nieritz und Hoffmann her, wirklich der Miſere ein Ende macht.

Aber auch an dieſen Vergröberungen und Übertreibungen kann man noch erkennen, welche Macht der von Hauptmann neugeſchaffene Typus ausübte. Weshalb? Weil er neu war — und weil er dem Bedürfnis der Zeit entgegenkam.

Neu war er inſofern, als er die Handlung ganz und gar realiſtiſch, alltäglich nahm. Wenn Cäſar Flaiſchlen ſein Drama „eine Alltagsgeſchichte in fünf Bildern“ nannte, ſo drückte er damit überlaut betonend aus, was auch Hauptmann und Schlaf meinten. Es ſoll nichts Ungewöhnliches geſchehen; es ſoll eben ein beliebiger Anlaß die Charaktere zur Exploſion bringen. Daß Hauptmann — und noch mehr ſeine Nachahmer — die Ankunft des „fremden Mannes“ ſo oberflächlich motivieren (am meiſten ſtört dies bei Anna Mahr, der, diesmal weiblichen, Vertreterin der Rolle in den „Einſamen Menſchen“), iſt ein Kunſtfehler, beruht aber doch eben auf dieſer Anſchauung: es kann alle Tage ſolch ein Bote des Schickſals kommen. — Daher denn auch die Schlüſſe: Fragezeichen am Ausgang, wie im „Friedensfeſt“, wie ſchon oft bei Ibſen, oder der bequeme Selbſtmord („Vor Sonnenaufgang“, „Einſame Menſchen“, „Fuhrmann Henſchel“). Es iſt ja doch nur das Tüpfelchen auf dem i; ob der Held vor unſeren Augen ſtirbt oder ein paar Jahre ſpäter zu Grunde geht — das iſt gleich. Sein Charakter ſollte uns voll gezeigt werden; damit iſt das Intereſſe mindeſtens des Autors erſchöpft.

Und dieſer neue Typus entſprach dem Bedürfnis der Zeit. Denn er ermöglichte, was der Naturalismus anſtrebte: eine breite Zuſtandsſchilderung. Dies ergiebt ſich ganz notwendig aus jenem

Schema. Will der Verfaſſer uns anſchaulich machen, in welcher rettungsloſen Zwangslage die Charaktere ſich befinden, ſo muß er mit einiger Breite die Lage vorführen. Ein großer Teil des Dramas entſpricht dem, was ſonſt nur Einleitung war: der Expoſition; gerade wie beſtimmte Produkte der neueſten Lyrik nur Expoſition ohne lyriſche „Handlung“ geben. Und wenn etwas geſchieht, erhebt es ſich nicht ſo ſichtbar hoch über die Fundamente wie ſonſt dramatiſche Handlung. „Die Weber“ und „Florian Geyer“ bleiben, ſelbſt da die Revolution ſchon im Gang iſt, weſentlich Zuſtandsgemälde. Der Zuſtand wird aus dumpfer Ruhe zu einem fieberhaft erregten; eigentliche Handlung wird er nicht. Man vergleiche Schillers „Tell“ mit den „Webern“, Goethes „Götz“ mit „Florian Geyer“, um ſich des ganzen Unterſchiedes bewußt zu werden. Daher der Eindruck des Thatloſen, Unmännlichen, Gedrückten, den viele Zuſchauer und Kritiker insbeſondere von Johannes Vockerat, aber auch von Florian Geyer und dem Glockengießer empfingen. Das Handeln *ſoll* eben hier kein ſelbſtſtändiges Intereſſe erregen: der Zuſtand der Seelen, die Eigenart der Charaktere ſoll geſchildert werden. Deshalb wird Schlafs Meiſter Oelze ſo lange in Krankheit und Sterben herumgequält, deshalb in Halbes „Jugend“ der Schluß mit faſt frivoler Gleichgültigkeit behandelt.

Ein Zuſtand, aus dem ſich die Perſonen vergebens zu löſen ſuchen — das iſt die allgemeinſte Formel für das moderne Drama dieſer Schule. Sudermann hat es mit mancherlei Effekten verquickt, Schnitzler hat es lyriſch erweicht — emanzipiert hat ſich im Grunde kein neuerer Dramatiker von dieſem Schema. Die breite Zuſtandsſchilderung iſt es vor allem, die das Neue, Moderne daran bildet; denn ſie iſt ganz aus den Anſprüchen unſerer Zeit entſproſſen.

„*Vor Sonnenaufgang*“ (1889) verleugnet die Jugend des Realiſten — und ſeines Realismus nicht in der allzu ausführlichen Zuſtandsſchilderung. Die Wiedergabe der entſetzlichen Verhältniſſe, in die Helene hineingeboren iſt, wird Selbſtzweck. Sie iſt freilich mit einer Virtuoſität gegeben, die auch eine gereiftere Kunſt verführen konnte. Die ganze dumpfe Atmoſphäre, die über dem verlumpt-protzigen Hof des ſchleſiſchen Millionärbauers laſtet, rückt vor unſere Augen; der Vater ein wüſter Trinker, die Mutter eine ſittenloſe Perſon voller Roheit und Aufgeblaſenheit, der Schwiegerſohn ein lüſterner Genußmenſch, die Tochter Helene nur

durch günſtige Umſtände bis jetzt vor völligem Verſinken in den Sumpf gerettet. Nun kommt ein Fremder — weder ein bösartiger Verführer, noch, wie viele gemeint haben, ein edler Idealiſt, ſondern ein Menſch wie Tauſende: ein unklar ſchwärmender Doktrinär mit ein paar fixen Ideen, der ſich aller Pflichten gegen das Mädchen ledig glaubt, ſobald ſein „Prinzip“ in Frage kommt. Neben den durch plötzlichen Reichtum oder langes Elend vertierten Menſchen erſcheint er Helene wie ein Meſſias; ſie dichtet ihn ſich dazu um, wie Hannele ihren guten Lehrer. Als ſie erwacht, kann ſie die Enttäuſchung nicht ertragen, weniger noch die Vorſtellung, nun unrettbar zu dieſen heilloſen Zuſtänden verdammt zu ſein; ſie tötet ſich. Den Schlußaccord aber bildet das idiotiſche Geſchrei des betrunkenen alten Bauern.

Gewiß iſt hin und wieder im Malen des Schlimmen zu viel gethan. Die Entbindungsſcene hinter den Kuliſſen war zu vermeiden; auch die Liebesaffairen der alten Bäuerin brauchten nicht ganz ſo handgreiflich gezeichnet zu ſein. Das iſt ein Überſchuß an Lebenswahrheit, der als Reaktion gegen ſo viele ſüßliche Bauernmalerei verziehen werden muß. Auch findet er ein Gegengewicht nicht nur in jenen lyriſchen Stimmungsbildern von eigentümlichem Reiz, ſondern auch in der Poeſie der Liebesſcene im vierten Akt. Die ſuperlativiſche Begeiſterung, die hier von „Romeo und Julia“ ſpricht, kann ich zwar nicht teilen, ſchon deshalb nicht, weil Wendungen wie Loths „liebes, edles Geſchöpf“ aus dem Stil fallen; aber im ganzen genommen enthält der Auftritt doch mehr einfache, packende Wirklichkeitspoeſie als hundert banale Liebesſcenen „idealiſtiſcher“ Poeten. — Erſtaunlich iſt die Sicherheit der Charakterzeichnung; kleine Nebenrollen wie die des alten verbitterten Arbeitsmannes Beibſt ſind Kabinettsſtücke. Und wie unübertrefflich iſt das Getuſchel der Dienſtleute bei dem ſo verzeihlichen Milchdiebſtahl der Kutſchenfrau! Nur bei den „Gebildeten“ begegnet dem Autor zuweilen eine kleine Entgleiſung. Er identifiziert ſich keineswegs mit Loth; aber er kann doch der Verſuchung nicht ganz widerſtehen, ihm ein paar Lieblingsbetrachtungen in den Mund zu legen. Das ſind eigentlich auch „Apartes“, ein Beiſeitereden, mehr für das Publikum beſtimmt als für den Unterredner auf der Bühne. Aber dieſe kleinen Kunſtfehler wirken, wie Schlenther bemerkt, liebenswürdig als Zeugniſſe des warmen Anteils, den Hauptmann an den Problemen nimmt.

In diesem dramatischen Erstling hatte der Dichter sich noch gegen den Einfluß Ibsens gesträubt: der Norweger war ihm zu tendenziös, nicht objektiv genug in der Zeichnung. Hier sprach mehr die Doktrin der „ersten konsequenten Realisten", als Hauptmanns eigene Empfindung. Sobald er sich freier ließ, mußte gerade Ibsen stark auf ihn wirken. Die beiden Familiendramen: „Das Friedensfest" (1890) und „Einsame Menschen" (1891), stehen unter diesem Zeichen; auf jenes haben vor allem die „Gespenster", auf das zweite hat besonders „Rosmersholm" Einfluß geübt. Die Stimmung der modernen Schicksalstragödie lastet über beiden. „Die Politik, das ist das moderne Schicksal", sagte Napoleon; „die Familie, das ist das moderne Schicksal", sagt mit Taine und Ibsen Gerhart Hauptmann. Die Familie — denn sie repräsentiert die unentrinnbare Gebundenheit auch des freiesten Geistes, unentrinnbar, weil ihr Einfluß in seinem Wollen selbst, in der Gestaltung seiner Eigenart selbst bereits mitarbeitet.

Wenn die altnordische Apokalypse das Ende der Welt schildern wollte, so steht unter den Vorzeichen des Jüngsten Tages voran, daß alle Bande der Sippe brechen, daß Brüder sich ermorden, das Kind wider den Vater die Hand hebt. Diese symbolischen Züge werden im „Friedensfest" zur furchtbaren Wahrheit, ohne doch ihren allgemeineren Charakter ganz zu verlieren; ja, daß der Sohn seinen Vater geschlagen hat, gewiß ein furchtbares Thun, wird hier doch mit einem Ton so mystischen Grauens erwähnt, daß mehr ein symbolischer Charakter der Handlung als ihre eigentliche Bedeutung gerade für diese Umgebung gefühlt wird. — Eine unglückliche Ehe hat sich, wie oft bei Ibsen, in den Kindern bestraft. Unverträglich und verbittert leben alle Mitglieder der Familie miteinander im Krieg, ohne doch ganz voneinander lassen zu können. Endlich scheint der Atridenfluch gelöst. Gebrochen und friedensbedürftig kehrt der alte Vater heim; der bessere Sohn hat in einer liebevoll ihm vertrauenden Braut die Hoffnung auf Heilung seines verdüsterten Zustandes gefunden. Man feiert ein Friedensfest. Aber die Konflikte liegen zu tief. Man hat sich zu fest in den alten Haß eingebohrt. Keins von allen Gliedern der Familie wagt auf Erneuerung so recht ernstlich zu hoffen. Wohl meint der Optimist, jeder Mensch sei ein neuer Mensch, aber er wird zaghaft, als der Pessimist antwortet, er selbst mit den vom Vater ererbten Zügen der Heftigkeit und Unsicherheit widerlege das. Wird die Liebe stark

genug ſein, alles zu tragen, zu überwinden, zu beſiegen? Wir wiſſen es nicht; der Dichter ſelbſt ſtellt ſein Experiment ein, ſobald eine Anzahl aufregender Momente, des Vaters Heimkehr und Tod, die Begegnung der Brüder, das Weihnachtsfeſt, Gelegenheit gegeben hat, die Zuſtände und die Charaktere anſchaulich und ausgiebig vorzuführen. Dies aber gelingt auch unvergleichlich. Der ſchlimmere Bruder vor allem, mit ſeiner unter Cynismen verſteckten heimlichen Lüſternheit, mit ſeinem tückiſchen Neid und ſeiner eingeſchränkten Begabung, mit dem Ibſenſchen Trotz gegen die „Lebenslügen“, iſt eine glänzend gelungene Figur, der der Vater und die verbitterte alte Jungfer kaum nachſtehen. Bläſſer ſind die ſympathiſchen Figuren, die Braut und ihre wackere Mutter. Aber freilich hätte ihr kräftigeres Hervortreten notwendig zu einem „verſöhnlichen Schluß“ führen müſſen, dem der Autor auswich.

„Einſame Menſchen“ iſt eine Genietragödie wie „Rosmersholm“ und „Hedda Gabler“: ein hervorragender Menſch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zu Grunde. Dieſer Typus iſt die realiſtiſche Verjüngung der alten romantiſchen Künſtlertragödien; aber wenn Tieck, Öhlenſchläger, de Vigny mit hiſtoriſchen Berühmtheiten wie Camoens, Correggio, Chatterton wirken wollen, ſuchen die Neuen einen ſtrebenden, ſuchenden Geiſt darzuſtellen, der Reife und Ruhm noch nicht erlangt hat. Es iſt viel Selbſterlebtes in dieſem Drama; das giebt den Seelenſchilderungen ihren intimen Reiz, veranlaßt aber auch den Autor, im Zuſtändlichen diesmal faſt ganz ſtecken zu bleiben. Der Sohn einer frommen Familie hat ſich zum Freidenker durchgerungen. Er findet nirgends Verſtändnis, weder bei ſeiner guten unbedeutenden Frau, noch bei dem platten Materialiſten Braun, ſeinem Freund. Er ſtrebt heraus aus dieſem Kreis, der ihn mit der „force invincible de la faiblesse“, wie Flaubert einmal von der Macht einer Mutter auf den Sohn ſagt, feſſelt. Aber er hat doch ſelbſt zu viel von der rückſichtsvollen, furchtſamen Art der Seinigen; im Denken und Reden wagt er viel, im Handeln ſcheut er das Urteil der anderen. Nun kommt plötzlich eine Vertreterin des rückſichtsloſen Individualismus aus der Freiheit in ſein idylliſches Gefängnis. Es könnte ſo fortgehen — eine Zeit lang freilich nur; denn die arme Gattin würde das ſchuldloſe Opfer werden. Da machen gut gemeinte Warnungen dem unſelbſtändigen Johannes Vockerat klar, was die Welt über ihn und die Freundin denkt. Irgend eine entſchiedene Stellung kann er nicht einnehmen;

der Gattin ist er entfremdet, die Freundin weiß er nicht zu halten — so springt er, hilflos und verzagend, ins Wasser. Er ist so wenig wie Loth (in dem ersten Drama) ein Held; er ist ein Opfer, mindestens ein Ergebnis bestimmter Verhältnisse: die Entwickelung der Zeit fordert solche Opfer. Johannes Vockerat ist dem Tode bestimmt; in dem langen stillen Kampf mit den Seinen hat er seine Kräfte aufgezehrt — gerade wie die arme Frau die ihren. Einsame Menschen waren sie im Zusammenleben. Sobald eine neue Erscheinung das Verhältnis fühlbar macht, muß Johannes sich zu einer letzten Anstrengung aufraffen — und daran verbluten.

Eine Krankheitsgeschichte ist es im Grunde so gut wie die „Familie Selicke" oder „Meister Ölze": es ist die Geschichte eines kranken Willens, der sich endlich ganz verneint. Gerade in der „unmännlichen" Nervosität, dem Auf und Ab von großen Hoffnungen und kleinmütigem Nachgeben ist Johannes Vockerat eine typische Figur, für die es Hauptmann beim Studium seiner Mitstrebenden an Modellen nicht fehlen konnte. Hieraus entspringen auch die seltsamen Verhältnisse dieses treu-untreuen Ehelebens, die in der „Versunkenen Glocke" wiederkehren: Verhältnisse, wie die Genies und Titanen der jungdeutschen Zeit, Pückler, Gutzkow sie durchlebt haben. Die Alten sind kräftig, einheitlich: das prächtige Paar der Eltern Vockerat; die Jungen sind angekränkelt, alle, Johannes so gut wie seine Gattin und auch seine Freundin. Ein Übergangszustand ist es, der mit großer Feinheit geschildert wird; die Gespräche über den hypernervösen russischen Schriftsteller Garschin, die anmutige Bienenscene — alles malt die Nervosität eines erregten Zustandes. Aber dramatisch im eigentlichen Sinne des Wortes ist hier nichts. Momente wie die Liebesscene in „Vor Sonnenaufgang", wie die Demütigung des Sohnes vor dem Vater im „Friedensfest" fehlen; in dieser Atmosphäre gedeiht eben kein Handeln — außer dem Selbstmord.

Das „Friedensfest" hat in der Litteratur wenig, „Einsame Menschen" vielfache Nachahmung gefunden. Flaischlen parodierte auch dies Stück in seiner Art mit fünf Scenen: „Martin Lehnhardt" (1894). Aber auch Reuling im „Stärkeren" und Max Halbe in „Mutter Erde" sind von dem Schema der „Einsamen Menschen" besonders beeinflußt. Das Drama ist das typische Gemälde des nervösen Bildungsaristokraten geworden, und die Feinheit der Charakterzeichnung rechtfertigt das. Gleichzeitig aber be-

deutet es die äußerſte Entfernung von dem, was in der Forderung nach „Handlung“ auf der Bühne berechtigt iſt. Es geſchieht wirklich zu wenig — auch wenn wir das Geſchehen keineswegs äußerlich im Sinne eines lauten Ereigniſſes, ſondern ganz innerlich im Sinne einer Charakterentfaltung nehmen. Die eingelegten Debatten und Idyllen können für den Stillſtand nicht entſchädigen. Johannes iſt am Schluß noch etwas aufgeregter, noch etwas deprimierter als im Anfang; aber bei kleiner Urſache könnte er ſich auch ſchon früher das Leben nehmen. Die unintereſſante Anna Mahr nun gar ſollte ſein Schickſal nicht entſcheiden dürfen!

Aber um ſo höher hebt ſich der Dichter in der großen Volkstragödie der „Weber“ (1892). Hier liegen wirklich die Anfänge einer neuen großen dramatiſchen Kunſt. Unfrei noch, durch zu enge politiſche Tendenz beſchränkt und mehr noch durch die äſthetiſche Eigenart der neuen Schule, zeigt ſich doch hier zum erſtenmal ein lebendiger Anſatz zu dem, was die Zeit fordert: zu einem Volksdrama großen Stils. Was Gottfried Keller mit heißem Verlangen erſehnt, als er am Mythenſtein die Schillerfeier der Waldſtätte miterlebte, das iſt allmählich immer weiteren Kreiſen ein Bedürfnis und eine Hoffnung geworden. Schwerlich ging der paradoxe Strindberg diesmal fehl, als er in der Vorrede zu ſeinem „Fräulein Julie“ die Zukunft des Theaters in zwei divergenten Richtungen ſah: in dem mit großem breitem Pinſel Fresken auftragenden Volkstheater und der für die intimſten Wirkungen berechneten Salonbühne — „Schmetter- und Flüſtertheater“ hat es Bierbaum mit grotesken, aber bezeichnendem Ausdruck genannt. Für uns Deutſche ſtehen Schiller und Goethe am Eingang beider Wege. „Einſame Menſchen“ iſt ganz ein leiſes Kabinettsſtück für Kenner — aber ſolche Stücke gab es längſt, vor allem bei Ibſen. „Die Weber“ iſt ein mächtiges Volksſtück für die große Zuhörerſchaft — und das erſte ſeiner Art. „Wilhelm Tell“, „den Prinzen von Homburg“, auch Grabbes letzte Verſuche dürfen wir als Vorläufer anſehen — aber noch nicht als wirkliche Anfänge des hiſtoriſchen Volksdramas. Denn dies, das mit großen Geſamtwirkungen auf breitere Maſſen wirken ſoll, bedarf rieſenhafter Träger der Handlung. Eine einzelne hiſtoriſche Geſtalt genügt nicht, und ſei es ein Luther, Friedrich der Große, Bismarck — eben deshalb haben die Lutherfeſtſpiele und verwandte Unternehmungen immer nur in den Kreiſen der Gebildeten Wiederklang gefunden. Chriſtus ſelbſt iſt im Oberammer-

gauer Paſſionsſpiel nicht allein der Träger der Handlung — als Gegenſpieler ſteht ihm ein Kollektivheld gegenüber, das jüdiſche Volk, bald durch einzelne Sprecher, bald als Chor ſeine Meinungen und Abſichten verkündend. Noch breiter legt das hoffnungsvolle neue Volksſchauſpiel der Schweiz (Arnold Ott, geb. 1840: „Karl der Kühne und die Eidgenoſſen“, 1897; M. Bühler und G. Luck Calven-Feſtſpiele in Chur 1899) den Thaten der Einzelnen eine lebensvolle Schilderung der Geſamtheit zu Grunde. Das Volksdrama großen Stils braucht ein Volk als Helden. Das iſt die höhere Einheit, in der jeder Zuſchauer ſich als Teil wiedererkennt und doch zugleich das Höhere verehrt. Das fühlte Schiller und ließ ſich deshalb nicht nehmen, die Hauptberufe der Schweiz im Vorſpiel, die Kantone ſelbſt in der Rütli-Beratung einzuführen; und ſein „Tell“ wurde das volkstümlichſte Drama vielleicht in der Welt. Bettelheim hat einmal die ſehr lehrreichen Zahlen für die Verbreitung der geleſenſten Hefte von Reclams Univerſalbibliothek mitgeteilt: weit an der Spitze marſchiert der „Tell“ mit 619 000 Exemplaren, dann folgen in weitem Abſtand „Hermann und Dorothea“ mit 490 000, „Fauſt“, erſter Teil, mit 290 000 (1897). Das iſt charakteriſtiſch, auch wenn wir den ſtarken Einfluß der Schule auf jene Zahlen in Anrechnung bringen; hängt doch deren Vorliebe für den „Tell“ ſelbſt mit an den Volksſcenen. Auch Goethes idylliſches Epos und ſogar ſein titaniſches Drama haben volkstümliches Gepräge ſogar in jenem ſpecifiſchen Sinne: das Bürgerleben in ſeiner ganzen Breite tritt dort hervor, hier aber bringt der Oſterſpaziergang thatſächlich den Kollektivhelden, den „Bürger“, den „Bauer“, den „Geſellen“. Die großen Maſſenſcenen bei Shakeſpeare („Julius Cäſar“, Königsdramen), bei Schiller („Tell“, „Wallenſtein“, „Demetrius“), bei Kleiſt („Hermannsſchlacht“) wirken keineswegs nur als maleriſche, als „theatraliſche“ Effekte; ſie helfen wirklich die Pſychologie des Geſamtorganismus zu erkennen, dem der Einzelne angehört. Es iſt daher auch kein Zufall, daß in den Dramen der Skandinavier die bewegte Volksſcene kaum je fehlt (Björnſon „Über unſere Kraft“, Arne Garborg „Paulus“ u. ſ. w.), und daß ſie ſich ſelbſt dem ſtreng iſolierenden Ibſen zuweilen aufdrängt („Stützen der Geſellſchaft“, „Volksfeind“): je tiefer die Pſychologen die Eigenart des Einzelnen bloßzulegen ſuchen, deſto ſtärker verlangt auch das Volk als Hauptfaktor dieſer Eigenart angeſchaut zu werden.

Aber allerdings iſt der Kollektivheld ohne Kopf auch nicht

vollständig. Im „Lager" tritt Wallenstein freilich nicht auf, aber sein Geist, er selbst ist unsichtbar fortwährend zugegen. Ebenso wird bei Shakespeare der König zum verdeutlichenden Hauptvertreter der nationalen Eigenart, oder im „Prinzen von Homburg" gipfelt das brandenburgische Wesen in der Persönlichkeit des Großen Kurfürsten. Das große Volksdrama der Zukunft braucht beides: das Volk als Träger der Handlung, den Einzelnen als Träger des Gedankens. Dahin weisen auch die Passions- und die Volksschauspiele. In den „Webern" hat die demokratische Geschichtsauffassung, viel mehr noch die Freude an zuständlicher Ausmalung dem prachtvollen Torso des Herakles mit seinen mächtigen Muskeln, mit der lebensvollen Haltung den Kopf versagt; in „Florian Geyer" bleibt der Einzelheld immer noch zu stark in der Masse stecken. Ein Drama brauchen wir, in dem die volle Kraft dieser realistischen Vergegenwärtigung des ganzen Volkes zusammen geht mit der gleich wahrhaften und plastischen Ausarbeitung einer führenden Persönlichkeit: einen realistischer gehaltenen „Tell" erhoffen wir, einen „Julius Cäsar" auf der Grundlage solcher Volksscenen. Erhalten wir das, so ist eine neue Stufe des Dramas erreicht, die eine neue Blütezeit einleiten mag.

Das also ist nicht eigentlich der Fehler der „Weber", daß sie, wie man zu sagen pflegt, keinen Helden haben. Sie haben ihn wohl: es ist der abstrakte „Weberheld", wie Schlenther meint, oder ganz konkret die arme schlesische Weberbevölkerung. In immer neuen Typen wird sie vorgeführt, die bei aller lebenswahren Individualisierung doch gewisse gemeinschaftliche Grundzüge erkennen lassen — wie die Truppen Wallensteins. Jeder Akt bringt neue Gestalten, neue Bilder, die sich aber alle als Einzelzüge in das Gesamtbild der Kollektivpersönlichkeit fügen. Nur eben — wie Johannes Vockerat nicht zu einem Entschluß kommt, so rafft sich diese gedrückte Bevölkerung nicht zu einem Führer auf, der gleichsam ihr Haupt, ihr Wille würde. Luther ist nicht die Reformation — zu ihr gehören auch Melanchthon und Friedrich der Weise und Hutten und Sickingen und andere noch, der Gelehrte, der Landesfürst, der Politiker und andere Typen; aber Luther ist der verkörperte Wille zur Reformation. Einen solchen Führer aus sich hervorzubringen, ist diese kranke Gemeinschaft der blinden und halbverhungerten, verzagten und vergrämten Weber nicht im stande. Die historische Wahrheit und der Standpunkt des Dichters treffen

zuſammen. Die unreifen Rottenhäupter des traurigen Weberaufſtandes von 1844 — den Hauptmann aus den Erzählungen ſeines Vaters längſt kannte und für den er ein eben erſchienenes Geſchichtswerk eingehend und zum Teil mit genauem Anſchluß benutzte — waren noch nicht einmal ſo ſehr wie Florian Geyer Repräſentanten des Volkes. Sie ſind gleichſam nur die letzten, wilden Zuckungen des verzweifelten Weberſtandes, der „ein Aufatmen“ als letzte Lebensnotwendigkeit fühlt — und doch den einen Augenblick der Befreiung ſo wenig ertragen kann, wie der ausgehungerte arme Weber den endlich ihm zugelaufenen Biſſen Fleiſch.

So iſt das Drama freilich faſt nur Zuſtandsſchilderung. Wie in Heines düſterem Gedicht, das der gleiche Aufſtand hervorrief, ſehen wir die Weber am Webſtuhl, hören ſie fluchen, den König verwünſchen, die letzte Hoffnung aufgeben, und immer kehrt der verzweifelte Refrain wieder: „Wir weben, wir weben!“ Der Aufſtand ſelbſt iſt weniger eine That als ein Symptom: ſoweit iſt es mit dieſen frömmſten, demütigſten, hoffnungsloſeſten Arbeitern gekommen, daß ſie vor der letzten Unternehmung der Verzweiflung nicht ſcheuen. Aber es führt zu nichts; das Elend bleibt. Den Zuſtand und die Charaktere, die er hervorbringt, will der Dichter vorführen; was liegt ihm an einem Abſchluß! Der Abſchluß iſt eben — ein Refrain.

Zu der Zuſtandsſchilderung gehört auch das Bild derer, die den Zuſtand herbeiführen oder dauern laſſen: Fabrikanten, Beamte, Geiſtliche, Bürger und Bauern. Niemand wird die ſchroffe Einſeitigkeit der Zeichnung hier leugnen dürfen. Hauptmann ſteht auf ſeiten der Armen und Bedrückten, er zeichnet die Familie Dreißiger ohne jede Sympathie, wie deren Urbild — ſie hießen in Wirklichkeit „Zwanziger“ — ihm geſchildert war. Typiſch ſind ſie gemeint, ſo gut wie der Fabrikant in Kretzers „Meiſter Timpe“: ein Typus des herzloſen, nicht boshaften, aber das Elend der andern als ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung des eigenen Wohlbefindens empfindenden Ausbeuters. Aber wer ertrüge hier Objektivität! Wenn Hauptmann mit der Objektivität, die Ibſen zuweilen erreicht, den Fabrikanten in ſeinem relativen Recht dargeſtellt hätte — dann erſt wäre das Drama „peinlich, niederdrückend, unerträglich“ im höchſten Grade geworden. Jetzt wird das Gefühl der Empörung, das in uns erregt wird, ein friſcher Windhauch, der uns über das Entſetzlichſte fortträgt.

Daß dennoch dieſe, alle vorgefaßten Meinungen von Handlung,

Held, Ausgang über den Haufen werfende dramatische Zustandsschilderung auf der Bühne mächtig wirkt, wirkt gleichsam allen üblichen Voraussetzungen zum Hohn, das wird niemand bestreiten können, der einer Aufführung beigewohnt hat. Je entschiedener der Dichter alles vermieden hat, was einem theatralischen Effekt auch nur von weitem ähnlich sehen könnte, desto stärker wirkt die mit tiefster Verinnerlichung gegebene Reproduktion eines großen Stückes wirklichen Lebens. Diese wundersame, unheimlich stille Plünderung allein — und nach der Aufregung wieder der einsame blinde Beter an seiner Arbeit mit dem furchtbaren, auf das Jenseits abgeladenen Haß — und mitten inne das bunte Leben des Wirtshauses, in dem die Alltagswelt so gleichmütig über das furchtbarste Elend hinwegplaudert — ich begreife die Leute nicht, die danach noch den Mut haben, Hauptmann den Rang eines großen Dichters abzusprechen!

Zwischen seine bedeutendsten Werke schob Hauptmann ein Intermezzo: „College Crampton“ (1892), eine breite Porträtstudie in Lenbachs Art: genial, ausdrucksvoll, durchgeistigt in jeder Linie der Kopf, alles andere — bis auf den prächtigen Dienstmann Löffler — undeutlich und konventionell. Der Ausbruch kindlicher Heiterkeit, in der er den jungen Strähler und sein Bräutchen vorführt, ist mehr psychologisch begreiflich als eine innere Erlösung nach den „Webern“, als daß er in dem Stück etwas leistete: es ist gewissermaßen ein Luftsprung, zu dem der Dichter sich zwingt, um seine Muskeln zu üben, eine gymnastische Leistung, aber keine künstlerische. Es blieb ein Virtuosenstück, das den Darsteller der Hauptrolle nur zu leicht zu allerlei Mätzchen verführt. Das Problem der unglücklichen Ehe wird zu leichthin angetastet. Kurz — wir vermögen in dieser Komödie nur ein unfertiges Stück zu sehen, das als Beispiel schädlich weitergewirkt hat.

Um so vollendeter ist „Hanneles Himmelfahrt“ (1893) durchgearbeitet. Wie hier haben sich Poesie und Realismus noch nie auf deutschem Boden zu harmonischer Einheit zusammengefunden. Sie treffen sich in dem gemeinschaftlichen Gebiet der Traumwelt. Träume, wie sie ein armes vergrämtes Gemüt erzeugt, voll goldener Hoffnungen und voll bedrückender Wirklichkeit, mit psychologischer Genialität aus gerade diesen Vorbedingungen abgeleitet — das ist der Hauptinhalt. Nicht minder folgerecht ließ Grillparzer im „Traum ein Leben“ den schlafenden Rustan aus den wenigen Personen seines Bekanntenkreises und den unbestimmten Gerüchten

von Hof, Krieg und Stadt sein Traumleben erdichten. Hannele, die mißhandelte Tochter des betrunkenen Maurers, träumt von ihrer Mutter, der Diakonissin, dem guten Lehrer, die sich ihr zu halb göttlichen Gestalten erheben; der geliebte Lehrer geht in die Gestalt Christi über. Die böse Schreckgestalt des Vaters aber, erst eine bedrohliche Erscheinung, wird in der Traumwelt zur Reue und Buße gebracht.

So blicken wir, wie Pniower sagt, rückwärts in Hanneles bejammernswertes Dasein und lernen den unbewußten Reichtum ihres Seelenlebens kennen: ihr kindliches, frommes, aber auch verschlossenes Gemüt, ihre schelmische Munterkeit, ihre kleinen Eitelkeiten, ihre Putzsucht, die alles Elend nicht hat unterdrücken können, ihr unschuldig-verlangendes Aufblicken zu dem verehrten Lehrer, ihre tödliche Angst vor den Schlägen des Vaters, ihre grenzenlose Liebe zu der verstorbenen Mutter, ihr sehnsüchtiges Begehren nach Glück und Schönheit.

Und wie die altgermanische Anschauung den Sterbenden Wunderkraft des Geistes beimißt, so erhebt die Arme sich auch zuletzt über die Grenzen ihrer Natur: die Sprache der Christusgestalt überschreitet das Vermögen Hanneles, mehr noch die wunderschönen Verse der Engel:

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet an unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Das ist mehr als ein Wiederklang frommer Kirchenlieder. Die an Märchen und Kindererlebnisse anknüpfenden Träume vom gläsernen Sarg und dem Gericht über den Missethäter, vom Dorfschneider und vom Todesengel erwachsen mit psychologischer Notwendigkeit aus der Seele; aber dies? „Nun du tot bist, blühst du erst so lieblich auf," spricht Gottwald. Der Dichter gleitet hier aus dem Traum in das Märchen über; Christus und die Engel werden aus Visionen des armen Dorfkindes Wahrheiten, wie in einem Märchen des jugendlichen Gerhart Hauptmann die Marmorfigur lebendig wurde. Das Träumen umfängt auch uns; die Atmosphäre bestrickt uns. Deshalb empfinden wir einen Mangel der Motivierung, den erfahrene Kunstrichter rügen, das Verschwinden der Diakonissin, da sie am Krankenbett am wenigsten fehlen darf

— wodurch Hanneles Aufſtehen und Hinfallen erſt ermöglicht wird — kaum als Störung, eher als Vorbereitung auf die Geiſter:

Erſcheint! erſcheint und macht ſein Herz nicht froh.
Wie Schatten kommet, und ſchwindet ſo!

Hier wird die Krankengeſchichte zur Heilungsgeſchichte. Ein poetiſcher Schein umfließt die arme Märtyrerin. War ſie wirklich des Amtsvorſtehers Kind? Der Dichter läßt es unbeſtimmt, wie es Ibſen thäte. Aber ſie iſt mehr: ſie iſt ein Kind des Volkes, des ganzen, leidenden, gläubigen, hoffenden, dichtenden Volkes. Mit all ſeinen Wurzeln hat der Dichter dies Blümchen ausgehoben — das Erdreich haftet noch daran, das Armenhaus darf nicht fehlen mit ſeinem brutalen Elend und ſeinem rohen Spaß. Die Sünde darf nicht fehlen, die bei Hauptmann nun einmal faſt konventionell immer als das Laſter des Trinkens erſcheint: der Bauer Krauſe, der Vater Scholz, Crampton, der Maurer Mattern — alle ergeben ſie ſich dem Trunk. Es iſt die typiſche Verfehlung, die greifbarſte, volkstümlichſte, die deshalb auch Ibſen faſt zu gern benutzt; aber hier iſt ſie als die roheſte, als die Verkörperung gemeinen Verlangens unentbehrlich, gerade um die Reaktion, Hanneles Erdenflucht, Hanneles Sehnſucht nach dem Duft des Himmelſchlüſſelchens, zu motivieren.

Die Poeſie muß wie jener altberühmte Rieſe der Sage Antäus von Zeit zu Zeit die Erde wieder berühren, um neue Kräfte zu erlangen. Das thut ſie in Gerhart Hauptmanns Werken; darf man da klagen, wenn an der Hand etwas ſchwarze Erde kleben bleibt?

Raimunds Märchenpoeſie und Anzengrubers Bauernrealismus, tiefſte Sympathie mit den Armen und Beladenen und getreue Darſtellung auch ihrer Schwächen, feinſte Seelenergründung und kühnſte Erfindung umgeben wie ſingende Engel das Grab der armen Maurerstochter; und ſymboliſch wird die ganze Dichtung für die Verklärung menſchlichen Elends durch echte ſtarke Poeſie.

Wieder ſcheint ſich der Dichter an einer Komödie gleichſam von den ſeeliſchen Erſchütterungen zu erholen. Im „Biberpelz“ (1893) trifft Hauptmann auf dem Gebiet des Luſtſpiels wie ſonſt im hiſtoriſchen Drama mit Heinrich v. Kleiſt zuſammen. Dieſe Diebskomödie iſt, wie der „Zerbrochene Krug“, ein „analytiſches Drama“: die Expoſition giebt nur Rätſel, die Handlung ſelbſt löſt Schritt für Schritt die dunkle Vorgeſchichte auf. Freilich nur für

den Zuſchauer, nicht für den ſuperklugen Amtsvorſteher, in dem Hauptmann — unter Verwendung eines Modells aus ſeinem für das Stück ausgenutzten Aufenthalt in Erkner — ein prächtiges Bild einer beſtimmten, leider jetzt überhand nehmenden Art von Verwaltungsbeamten zeichnet: „ſchneidig“ und um ſo leichter hinters Licht zu führen, jeder Zoll ein Streber, der über Dingen, die ihn „oben“ in Erinnerung rufen könnten, ſeine nächſten Pflichten vergißt. Dieſer meiſterhaft gezeichnete Typus auf der einen, die unvergleichliche Wäſcherin auf der anderen Seite ſind die Angeln des Stückes. Die Wolffen iſt von dem plebejiſchen Strebertum beſeelt, das auch den Meiſter Oelze erfüllt, und bildet ſo ein Gegenbild zu dem ariſtokratiſchen Streber; ſie iſt heimlich ſo ſchlau, wie er eigentlich dumm iſt, und thut dabei ſo ehrbar, wie er forſch; ſie iſt ſo fleißig und für die Ihrigen allein bedacht, wie er bequem und egoiſtiſch. So kommen die beiden vortrefflich miteinander aus, und die Braven haben das Nachſehen, der zappelige, immer gleich erhitzte Hausbeſitzer und ſein nervöſer Mieter — der erſte zumal eine köſtliche Figur.

Was Hebbel im „Trauerſpiel in Sizilien“ mit dem ſchweren Apparat einer pathetiſch-grotesken Tragikomödie anſtrebte, das vollzieht ſich hier leicht aus der Natur der Umſtände heraus: die Obrigkeit wird zum Beſchützer des Verbrechers, freilich nicht in böſer Abſicht, aber doch noch weniger unverſchuldet. Ein kranker Zuſtand wird auch hier offenbart, wie er da eintritt, wo der Beamte über der Politik die Gerechtigkeit und über Sympathien und Antipathien die Pflicht vergißt. Tendenz fehlt ſo wenig wie in „Vor Sonnenaufgang“ oder den „Webern“; während „Hannele“, das objektivſte Werk des Dichters, obwohl das am meiſten idealiſtiſche, von Socialiſten und Frommen mit gleich unzureichenden Argumenten in Beſchlag genommen werden konnte. Die Tendenz iſt eben die des Hamlet: der kranken Zeit den Spiegel vorzuhalten. Deshalb läßt der Dichter zweimal faſt denſelben Vorgang ſpielen: beim Diebſtahl von Holz und dem des Biberpelzes wiederholen ſich die luſtigen Irrtümer des Unterſuchenden. Es ſoll geſagt werden, daß nicht etwa nur einmal durch einen ungünſtigen Zufall der Dieb geſchützt bleibt, ſondern daß das „im Syſtem liegt“. Dramatiſch iſt das freilich gewagt, obwohl der Dichter in den Verhandlungen ſo viel Humor und Witz entfaltet, wie man ihm ſonſt gar nicht zutraut; in dem prächtigen Moment vor allem, wo Wehr-

hahn den geſtohlenen Pelz zu ſehen bekommen könnte und nun triumphierend, indem er auf den Hehler deutet, ruft: „Sie ſehen, der Mann hat ſelbſt einen Pelz!“

Die Charakterſchilderung verweilt mit gleicher Liebe im Ausmalen des originellen Familienlebens der Wäſcherin und des typiſchen Hin und Her auf dem Bureau des Vorſtehers. Aber die einzelnen Figuren ſind doch eben nur Mittel zum Zweck. Eine politiſche Tendenzkomödie iſt der „Biberpelz“ — die genialſte, die ſeit Gogols „Reviſor“ geſchrieben wurde. Aber es ging ihm damit, wie dem Ruſſen mit ſeiner grimmigen Satire: „So habe ich lange nicht gelacht,“ ſagte der Zar zu dem Dichter. „Das war eigentlich nicht ganz meine Abſicht,“ erwiderte Gogol.

„Florian Geyer“ (1895) war weniger leicht mißzuverſtehen. Es iſt gewiſſermaßen eine Wiederholung der „Weber“ auf höherer Stufe und mit den vergrößerten Schwierigkeiten eines hiſtoriſchen Dramas. Auch die „Weber“ ſind eigentlich ſchon ein hiſtoriſches Drama; aber der zeitliche Abſtand iſt doch hier noch nicht ſo groß, daß wir die Schwierigkeit der Reproduktion voll empfänden. Wenn nun aber Gerhart Hauptmann ins Mittelalter zurückgriff, ſchien er von vornherein alle Geſetze der neuen Schule zu verleugnen. Seit Jahren lehrte die Mehrzahl der realiſtiſchen Doktrinäre, die hiſtoriſche Kunſt ſei abgethan — das Geſchichtsdrama ſei tot wie das Geſchichtsgemälde. Aber das war eben ein doktrinärer Irrtum. Ob „modern“ oder „hiſtoriſch“ — das iſt eben nur ein Unterſchied im Was; auf das Wie kommt es hier an. Mit Typen arbeitete das alte Drama, mit Individuen das neue. Woher ſie ſie nehmen, iſt Nebenſache. Hauptmann mußte von ſeinem Standpunkt aus lauter Individuen vorführen, die auf dem Hintergrund gemeinſchaftlicher Zeiteigenheiten perſönliche Art zeigen. Das hat er gethan, und mit ungemeiner Kraft. „Der anfangs ſo mühſame Gang durch die ſechs Räume des Dramas,“ ſagt Schlenther, „belohnt mit der Bekanntſchaft von einem halben Hundert lebendiger Menſchen. Darin liegt eine großartige Schöpferkraft; es ſoll unter unſeren neueren Dichtern mal ein zweiter kommen, der etwas Ähnliches vermöchte.“ Und dieſe Menge eigenartiger Geſellen fügt ſich zugleich zu einem einheitlichen, überzeugenden Geſamtbild der Zeit zuſammen. Überzeugend wirkt vor allem, trotz einigen Fehlern und gewiſſen Übertreibungen, die Sprache. An den „Webern“ hat der größte lebende Kenner deutſcher Dialekte, der

insbesondere noch der genaueste Kenner der schlesischen Mundart ist, Karl Weinhold, die unbedingt sichere Beherrschung des Dialektes gerühmt, bei „Florian Geyer" hat ein gründlicher Kenner der Litteratur unserer Reformationszeit, Max Herrmann, die kunstvoll archaistische Rede bewundert.

Nur trotz alledem und alledem — wir haben das Gefühl, daß Anstrengung und Ergebnis hier nicht im richtigen Verhältnis stehen. Swifts Gulliver läßt sich auf der Insel Laputa Alexander den Großen an der Spitze seines Heeres nach der Schlacht bei Arbela zeigen, „welcher denn auch sogleich, auf eine Bewegung des Fingers von seiten des Gouverneurs, unter dem Fenster, wo wir standen, erschien". Diesen Eindruck der Leichtigkeit im Beschwören der Geister vermissen wir hier allzu sehr. Die Breite der zuständlichen Schilderung, die Massenhaftigkeit der Figuren, die Ausführlichkeit der Debatten auf der Bühne, die Schwierigkeit der Sprache — das entfernt sich zu weit von dem einzigen Prinzip, das die Kunst niemals verleugnet hat und ohne Schaden nie verleugnen kann: von dem, Ordnung und Übersicht in ein Chaos zu bringen.

Nicht an dem Helden liegt die Schuld. Florian Geyer, sagt ein eindringender Kritiker, geht wie ein leerer schwarzer Harnisch durch das Stück. Aber durch sein Schwanken, seinen falsch angebrachten Idealismus, seine Vorliebe für Reden und seine Abneigung gegen schnellen Entschluß leistet er gerade, was er soll: er fungiert als Modell des ganzen im Aufstand begriffenen Volkes, er veranschaulicht in seiner Person die aufständischen Bauern, ihre zerbrochene, nur eben schnell einmal aufflackernde Lebenskraft, ihre Reife zum Untergang. Das also ist in der Ordnung; wäre er ein Kerl wie Goethes Götz, so hätten ihn diese Bauern nicht zum Führer gemacht. Deshalb hat Hauptmann aus seinem Studium und aus seiner Gesamtanschauung heraus auch den Götz von Berlichingen aus Goethes Idealfigur zu einem kleinen Krakehler gemacht — nicht aus Trotz, sondern aus Wahrheitsfanatismus. Das ist nur in Ordnung, daß diese Führer alle, wie die des Weberaufstandes, „schlechte Hirten" sind, die ihre Herde nur schneller den Wölfen in den Rachen jagen. Aber der eigentliche Held selbst, dies unglückselige, von Adel und Pfaffheit so kläglich in Grund und Boden verwüstete Bauerntum, ist kein dramatischer Held. Die Zustandsschilderung, die Krankengeschichte wird durch den schwerfälligen Apparat ermüdend; der starke Hauch menschlichen Mit-

Oscar Seyffarth
Photoengraving by Gatchel, Klein & Hoen

Digitized by Google

gefühls, den wir für den beſten je von dem brutalen Egoismus ſeiner natürlichen Beſchützer vernichteten Bauernſtand der Welt empfinden, und der ſtarke Haß gegen dieſe rohen, feigen und hochmütigen Junker kann doch ſolche Unmenge von Stoff nicht genügend beleben. Ein paar höchſt wirkſame Momente wie im Vorſpiel das Meſſerſtoßen oder Tellermanns Tod, ja ſelbſt der wirklich großartig geſchilderte Untergang des zu Tode gehetzten Feldhauptmanns ſtechen gegen die monotone Umgebung zu ſtark ab; gar die romantiſche Marei, Käthchen von Heilbronn in realiſtiſcher Beleuchtung, wirkt wie ein abſichtlich poetiſierender Effekt mehr verletzend als hebend.

Wir können alſo das Publikum nicht ſchelten, das dies Drama ablehnte trotz aller Kraft der Charakterſchilderung, der Verinnerlichung und Vergegenwärtigung. Dennoch ſchreiben wir der Tragödie eine große Bedeutung zu. Auf dem Weg zu dem großen hiſtoriſchen Volksdrama neuen Stils war dieſe Etappe unvermeidlich: die faſt naturaliſtiſche reine Reproduktion. Sie iſt in den „Webern“ noch nicht vorhanden: hier wählt der Dichter Repräſentanten und typiſche Züge aus — und darin beſteht ihr dramatiſcher Vorzug; im „Florian Geyer“ verſucht er es, die „Totalität des Zuſtandes“ (wie Goethe ſagt) in ihrem vollen Sinne auf die Bühne zu ſchleppen. Dieſe ungeheuere Kraftprobe hat als ſolche Wert. Sie iſt als Kraftprobe gelungen; aber es iſt wieder mehr Gymnaſtik als Kunſt.

Gleichwohl — es iſt nun bewieſen, wie viel der Realismus vermag. Der „Florian Geyer“ kann ein für allemal als Antwort auf die Frage dienen: läßt ſich überhaupt ein ganzes großes Stück Wirklichkeit annähernd unverändert auf die Bühne bringen? Ja, können wir jetzt antworten. Aber man ſoll nun das Experiment nicht wiederholen und ſich dem Verlangen der Kunſt nach überſichtlichen Linien, nach Vereinfachung nicht länger verſchließen.

So geringen Erfolg „Florian Geyer“ hatte, ſo ungemeſſenen errang die „Verſunkene Glocke“ (1896). Der theatraliſche Erfolg war nur mit dem von Sudermanns „Ehre“ (1890) zu vergleichen und ließ ſelbſt den von Fuldas „Talisman“ (1892) und Wildenbruchs „König Heinrich“ (1896) ſowie den von Hauptmanns eigenen „Webern“ (1892) zurück — den ſtärkſten „Schlagern“ der neueren Zeit; daneben ging noch eine buchhändleriſche Verbreitung, wie ſie Dramen kaum je erleben (1898 die 37. Auf-

lage!). Vielleicht kann aber gerade dieſer Erfolg ein wenig bedenklich ſtimmen.

Wie kam Hauptmann dazu, ein Märchendrama zu ſchreiben? Er hat als Kind gern Märchen geleſen, auch ſelbſt eine Pygmalion-Fabel verfaßt. Wohl, aber das ſind weit zurückliegende Einflüſſe. Eine Rückſicht auf die Mode wird man dem gerade und ſtill ſeines Weges ſchreitenden Manne nicht zutrauen. Ich glaube, von „Hannele“ finden wir am leichteſten den Weg zur „Verſunkenen Glocke“. Bei ſeinen mittelalterlichen Studien hatte ſich Hauptmann liebevoll in die bildende Kunſt vor allem Altnürnbergs verſenkt. Das Sebaldusgrab zumal hat es ihm angethan: wieder traf hier der moderne Realiſt mit Tieck und Wackenroder zuſammen. Auch ihm wurde der mittelalterliche, ganz in ſeinem Kunſtleben aufgehende Bildner zum Typus des Künſtlers überhaupt. Er verſetzt ſich in ſeine Gedankenwelt. Der Mißerfolg des „Florian Geyer“ regt neue Gedankenketten an: der Konflikt des Künſtlers mit der Zeit, des Neuerers mit ſeiner Umgebung — ſchon von Gutzkow in „Maha Guru“ zur ſymboliſchen Behandlung allgemeinſter Fragen benutzt — wird in jene Zeit übertragen. Nun ſucht ſich Hauptmann das Seelenleben des alten Künſtlers zu vergegenwärtigen; diesmal aber weniger durch tiefe Studien als durch Divination, durch ein Überſetzen der eigenen Empfindungen. Um das geiſtige Leben des Mittelalters zu ſchildern, bedarf er des Geiſterglaubens. Der Künſtler, der an den Kirchthüren und Kirchgeſtühlen gern ſeine wunderlichen Bildungen anbringt, Idealgeſtalten, halbtieriſche Köpfe, menſchgewordene Arabesken — man denke an Dürers Gebetbuch Kaiſer Maximilians! — ſieht im Geiſt dieſe Schöpfungen ſeiner Phantaſie lebhaft vor ſich. Nun aber — ſchon in „Hannele“ überſtiegen die Traumgeſchöpfe zuletzt die Grenzen der vierten Dimenſion und wurden als Wirklichkeiten empfunden. Hier geſchieht das durchweg. Der Nickelmann, trotz ſeinen ariſtophaniſchen Urſprüngen auch gut mittelalterlich, der lebendig gewordene Waſſerſpeier einer gotiſchen Kirche; oder Rautendelein, Rot-Ännchen, eine ſchleſiſche Elfe und gleichzeitig eine Verkörperung der lockenden, ſinnlichen, andachtsfeindlichen Reize der Schönheit — ſie ſind jetzt ſo lebendig, ſo konkret wie der Glockengießer und ſeine Familie.

Das Drama iſt eine Art von Quinteſſenz aus allen Dramen Hauptmanns. Das Hauptmotiv — der ſtrebende Geiſt zwiſchen Alltag und Ideal — iſt bis in manche Einzelheiten hinein eine

Wiederholung des Problems der „Einſamen Menſchen“; auch der mahnende Geiſtliche als Vertreter des Alten kehrt wieder. Die Zeitſtimmung teilt das Stück mit „Florian Geyer“, den Märchenton mit „Hannele“. Die ſtarke Benutzung von muſikaliſchen Leitmotiven, eine Erbſchaft aus dem alten Volksſtück, war ſchon in dem hiſtoriſchen Weberlied der ſocialen Tragödie angebahnt; auch im „Florian Geyer“ dient das Singen von Liedern als Hilfsmittel zur Veranſchaulichung der Stimmung. Die Vernachläſſigung der ſo zu ſagen „rein bürgerlichen“ Figuren erinnert an „Crampton“, das Behagen an allerlei Schabernack im Waldſchrat an die Diebskomödie. Die alte Wittichen ſpricht ſchleſiſch, wie in den „Webern“ und in „Fuhrmann Henſchel“ geſprochen wird. Und die ausführliche Beſchreibung ſceniſcher Gemälde wie vor dem vierten Akt ruft die ſceniſche Lyrik des Erſtlingsdramas in das Gedächtnis zurück.

Goethe hat auch einmal ein Drama geſchrieben, in dem fortwährend Anklänge an frühere Arbeiten vorkommen: „Stella“. Und es iſt auch dasjenige, in dem aus fremden Werken die meiſten Reminiscenzen begegnen. Ebenſo war es den Kritikern leicht, aus der „Verſunkenen Glocke“ jetzt die „Fröſche“ des Ariſtophanes — die Hauptmann in Jena mit großem Vergnügen gehört hatte —, jetzt den „Sommernachtstraum“, jetzt den „Fauſt“, jetzt das Märchen vom Thränenkrüglein herauszuhören. Wie kommt es, daß zwei ſonſt ſo ſelbſtändige, ſo originelle Dichternaturen einmal ein Werk ſchmieden, das aus lauter Stücken anderer Glocken gegoſſen iſt? Ich glaube, bei „Stella“ wie bei der „Verſunkenen Glocke“ hat es die gleiche Urſache. Das perſönliche Problem beſchäftigte den Dichter ſo ſtark, daß ihm das künſtleriſche Nebenſache wurde. Ein verwandtes Problem obendrein: der unſtete Mann zwiſchen zwei Frauen, deren einer er durch Pflicht gehört, der andern aus Neigung.

Jedenfalls — der Dichter iſt hier ſelbſt Heinrich der Glockengießer. Unſicher ſteht der ſonſt feſte Meiſter da. Er ſchwankt hin und her zwiſchen dem Symbolismus, der ſich an die Glocke knüpft, das Sinnbild des verſunkenen großen Dramas, und dem realiſtiſch-freudigen Ausmalen der Zuſtände dieſer Geiſter- und Menſchenwelt. Er ſchwankt zwiſchen Sympathie mit der armen verlaſſenen Familie und Befürwortung der künſtleriſchen Herrenmoral. So kommt überall ein unklarer Ton in das Ganze, der

in der einen großen Rede Heinrichs direkt zur Phraſe führt. Die drei Becher am Schluß — ſie dürften verſtändliche Symbole ſein, dürften rein märchenhafte Stimmungsmittel ſein, wie etwa bei Maeterlinck; aber für die eine Wirkung ſind ſie nicht genügend mit lyriſchem Reiz ausgeſtattet, für die andere bleibt ihre Bedeutung zu unklar.

Kritiker, die bis dahin Hauptmann bekämpft hatten, wie den geiſtreichen Ludwig Speidel in Wien, hat die Poeſie der Märchengeſtalten erobert. Ich kann nicht leugnen, daß auf mich Fouqués ſtille Undine und ſelbſt Anderſens arme kleine Seejungfrau ſtärkeren Eindruck machen als Rautendelein. Der Nickelmann und der Waldſchrat — ja das ſind Prachtſchöpfungen; aber ihre „ſichere Gegenwart" ſtellt die unſichere Zeichnung Heinrichs nur noch mehr ins Licht. Bezaubernde Verſe begegnen, beſtrickend wie Elfengeſang; wir haben keinen Realiſten, der ſie ſonſt noch ſingen könnte. Aber die Glocke ſelbſt tönt nicht hell und voll, nur dunkel aus dem Meeresgrunde hören wir ihren Klang; verwirrt irrt ihm der Meiſter nach und läßt uns in Verwirrung.

Mit dem „Fuhrmann Henſchel" (1898) ſchien Hauptmann wieder ganz in die Bahn ſeiner erſten Dramen einzulenken: ein ſchleſiſches Dorf, naturaliſtiſche Krankheits- und Wirtshausſcenen, Dialekt, Fernhaltung jedes idealiſierenden Moments. Dennoch bedeutet dieſe Tragödie einen ſehr weſentlichen Fortſchritt. Zum erſtenmal giebt Hauptmann wirklich ſtatt bloßer Zuſtandsſchilderung Entwickelung. Vielleicht war die „Verſunkene Glocke" nötig, damit er ſich zu einer „Handlung" im dramatiſchen Sinne erzog: vielleicht mußte die Entwickelung ſich ihm erſt in der Märchenfigur Rautendeleins, die Heinrichs Schickſal wird, objektivieren, ehe er in die Seele einer Geſtalt fortſchreitende Bewegung einführen konnte. Helene, die Familie Scholz, Crampton, Hannele, Florian Geyer bleiben, was ſie ſind; wie in den Dramen von Holz und Schlaf offenbart ſich nur ihr Weſen unter dem Zwang der Umſtände immer deutlicher. Bei dem Fuhrmann zuerſt hat Hauptmann verſucht, auch die leiſe fortſchreitende, faſt unmerkliche Veränderung des Organismus vorzuführen. Die andern Dramen geben nur die Krankheit — dies auch die Erkrankung. Als ein kräftiger, friſcher, mit ſich und der Welt zufriedener Mann aus dem Volk tritt Henſchel uns zuerſt entgegen. Aber er iſt nur einfachen, normalen Verhältniſſen gewachſen. Das Schickſal verſtrickt ihn in ſchwere Sorge. Daß er der erſten Frau

zugeſchworen, die nicht zu heiraten, die dann doch ihre Nachfolgerin wird — das iſt nur äußerlich ſein Verhängnis; die Tragik ſelbſt liegt darin, daß die arme kranke Frau recht hatte mit ihrem Inſtinkt. Die brutale, kräftige Perſon, die ihr folgt, paßt zu dem gewiſſenhaften, gutmütigen Mann ſo wenig wie die zweite Frau des Bahnwärters Thiel zu dieſer ähnlichen Natur; wie ſie das Kind mißhandelt, das iſt beidemal — ganz Ibſeniſch — die typiſche Offenbarung ihrer liebloſen Härte. Der Mann, der ſich über die Warnung der erſten Frau hat wegüberreden laſſen, geht an der Seite der ſinnlich-begehrlichen, herrſchſüchtigen, gemeinen Frau zu Grunde. Seine Begriffe verwirren ſich; er verſteht die Welt nicht mehr. Er weiß das Netz nicht zu entwirren, das ſie ihm über den Kopf geworfen: ſo ſpringt er aus dem Leben, wie Helene, wie Johannes Vockerat, wie Hannele; auch Florian Geyer begeht eigentlich einen Selbſtmord, als er auf das Schloß ſeines Schwagers flieht.

Trotz dieſem Fortſchritt in rein dramatiſcher Hinſicht — denn Entwickelung fordert das Drama, wenn es auch äußere Handlung entbehren kann — iſt die Zuſtandsſchilderung noch immer ausführlich, oft, z. B. in der Vorführung der widerwärtigen Reſtaurateurfamilie, breiter, als die Ökonomie des Stückes irgend fordert. Eine dumpfe drückende Luft laſtet über dem ganzen Stück und läßt kaum atmen. Neben dem Unheil, das wir vor Augen ſehen, kündigt ſich kommendes an: die Wirtsfamilie wird immer tiefer herabkommen, das gefallſüchtige Mädchen in ſein Elend rennen . . Wir fühlen uns bedrückt, bedrängt, und haben die Empfindung, wie hoffnungslos auch ein Einzelſchickſal ſein möge — dieſe lichtloſe Geſamtſchilderung könne nicht getreu ſein. Hat der Dichter abſichtlich ſich von dem Überſchwang idealiſtiſcher Töne asketiſch heilen wollen? iſt eine dumpfe Stimmung über ihn gekommen? Wir wiſſen es nicht; aber wie nach dem „Crampton“ hoffen wir auf eine neue Erhebung.

„Schluck und Jau“ (1900) können wir noch nicht dafür anſehen. Wie im „Crampton“ hat die Beobachtung eines einzelnen Figurenpaars — der gutherzige Schluck iſt für den originelleren Jau etwa, was Löffler für ſeinen Profeſſor iſt — die ganze Handlung aufgezehrt. Die feierliche Ankündigung und die ſhakeſpeariſierende Rede werden nur durch den pſychologiſch-meiſterhaften zweiten Akt, das Erwachen des Lumpenkönigs, gerechtfertigt. Dann

weiß der Dichter mit ſeinen Geſtalten nur noch Komödie zu ſpielen, und die unmotivierten philoſophiſchen Schlußbetrachtungen können das Stück nicht wieder in die Höhe bringen. Wie es ſcheint, gehört Hauptmann zu den Dichtern, bei denen auch das Ausruhen die Form der Produktion annimmt.

Wir haben Hauptmanns dichteriſche Laufbahn nicht als ein ununterbrochenes Anſteigen ſchildern können; aber wir ſind weit davon entfernt, zu glauben, daß er ſeinen Höhepunkt ſchon überſchritten habe. Dieſer unbeirrbare Ernſt, der ruhig weiterſchreitet, dieſer unbeſtechliche Wahrheitsſinn ſind uns Bürgen. Wer die „Weber“ ſchuf mit ihrer großartigen Wahrhaftigkeit und die Figur Hanneles mit ihrer tiefen Poeſie — „halb Kinderſpiele, halb Gott im Herzen“ —, der hat ſich noch nicht ausgegeben. Schranken hat ſeine Begabung, das wiſſen wir. Eine wunderbare Treue der Wiedergabe, eine ſeltene Kunſt des ſeeliſchen Durchdringens iſt ihm gegeben; aber unſere verwöhnte und nun einmal nicht mehr naive Zeit vermißt das, was wir Geiſt zu nennen pflegen. Die witzigen Spiele des Zufalls und der Verblendung vermag der Autor des „Biberpelzes“ aufzufangen und nachzubilden, den Humor eines genialen Trinkers zu erfaſſen — verſagt iſt ihm ein Schalten im Reich der Ideen, ein Beherrſchen auch der Abſtraktionen, wie etwa Goethe, Gottfried Keller, Theodor Fontane es beſaßen, ohne deshalb der Realität unrecht zu thun. Sudermann und die jungen öſterreichiſchen Dramatiker, Schnitzler vor allen, vereinigen jene Begabung mit der einer packenden Reproduktion der Wirklichkeit. Man mag es eine entbehrliche Begabung nennen; man mag ſagen: nach der Überſchätzung des „Eſprit“ im Drama (und im Roman) ſeit der jungdeutſchen Zeit, ja ſeit den Romantikern — denn der Geiſteshochmut der Schlegel brachte zuerſt den Kultus des geiſtreichen Wortes bei uns in Schwung — ſei ſein völliges Zurücktreten eine geſunde Reaktion. Dennoch darf man ſich nicht verbergen, daß das Fehlen dieſer Anlage auch für die vorhandenen Talente Hauptmanns Gefahren in ſich ſchließt. Mit dem Herzen durchdringt er, was er in ſo großer Anſchaulichkeit vor ſich ſieht; dem Geiſt bleibt es ein Chaos. Ihm fehlt der Blitz, der das Dunkel der Dinge durchhellt. Er ſtellt ſie wieder her, wie ſie waren; aber er läßt ſie unverändert. Das liegt an ihm, nicht an den Prinzipien des Realismus. Eine Neigung, die Nebel aufzuhellen, zeigt er ſelbſt zuweilen; ſo könnte man in jenem Wort der „Weber“,

einen Augenblick freien Aufatmens müſſe der Menſch doch im Leben haben, gleichſam das Motto der Dichtung ſehen. Aber es bleibt vereinzelt und dringt nicht tief genug.

In der bildenden Kunſt ſind Meiſter nicht ganz ſelten, die eine große Kraft der — realiſtiſchen oder ſtiliſierenden — Wiedergabe beſitzen, ohne eigentlich Geiſt zu haben; in der Poeſie ſind ſie naturgemäß ſeltener. Chriſtian Rauch würde ich hierher rechnen, und vielleicht ſelbſt Bertel Thorwaldſen. An ihrer Bedeutung wird deshalb auch ein Bewunderer von Schlüter oder Adolf Hildebrand nicht zweifeln. Es iſt wohl auch nur bei uns möglich, daß ſo ängſtlich abgewogen wird, ob einer bedeutenden Erſcheinung auch ja nicht zu viel Ehre angethan werde. Ein dickes Buch über einen lebenden Dichter! Nun, Geibel lebte auch noch, als (1869) Karl Goedeke ihm eine Biographie widmete, die etwa denſelben Umfang hat wie Schlenthers Buch über Hauptmann; und der klaſſiſche Typus der Epigonenpoeſie iſt ſicherlich nicht intereſſanter als der Bahnbrecher einer neuen Kunſt, in der Realismus und Idealismus ſich die Hände reichen. Wir ſind es freilich ſchon von der Goethe-Philologie her gewohnt, daß wir uns entſchuldigen müſſen, wenn wir ein Phänomen eindringend ſtudieren, das „nur ein geiſtiges“ Phänomen iſt. Niemand hat etwas dagegen, wenn ein Straßburger Anatom eine Unterſuchung von 1240 Seiten über das Schädeldach des Pithecanthropus erectus veröffentlicht — ich wahrhaftig am allerwenigſten! —; aber daß das Werden und Wachſen einer neuen Kunſt ernſter unterſucht wird, als in ein paar Feuilletons mit geſperrt gedruckten Schlagwörtern möglich iſt, das ſcheint gerade den ſonſtigen Verehrern der „Exaktheit“, Beamten, Naturforſchern, Altphilologen, ein Mißbrauch.

Auch Hermann Sudermann hat ſchon ausführliche Würdigung und Schilderung (durch Woldemar Kawerau) gefunden. In den Romanen und Satiren, die ſich mit neuerer Litteratur beſchäftigen, fehlt ſein Bild kaum je, zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verzerrt — aber doch immer ſo, daß Sudermann als ein bezeichnender Typus aufgefaßt erſcheint. Mir ſcheint weder die Heftigkeit der Angriffe berechtigt, noch die Bedeutung, die man der Erſcheinung beilegt. Sudermann überragt an ernſtem Streben und leidenſchaftlicher Sehnſucht, über ſich hinauszuwachſen, recht viele, die man gemütlich paſſieren läßt. Es iſt nicht einmal ganz richtig, daß er hinter den Theatercoups herlaufe: ſie laufen ihm nach,

wie Wildenbruch die Effekte, und er weiß ſich ihnen nur nicht tapfer genug zu entziehen. Er hat ſein Temperament allerdings in den Dienſt des Erfolges geſtellt — aber es iſt doch ſein Temperament, er heuchelt doch nicht, wie alle die Schwächlinge jetzt, die (nach Immermanns Xenion) „den kraftgenialen Rekel“ ſpielen, wie die ſchüchternen Natürchen, die ſich zu krankhafter Sinnlichkeit erhitzen.

Auf die „Familie Selicke“ und „Vor Sonnenaufgang“ (beide 1889) folgte unmittelbar Sudermanns „Ehre“ (1890), der wieder auf dem Fuß Hartlebens „Angele“ (1891) und Wolzogens „Lumpengeſindel“ (1892) folgten. Es waren recht verſchiedene Schiffe, die unter der Flagge „realiſtiſches Drama“ ſegelten: naturaliſtiſche Zuſtandsſchilderung, ironiſche Charakterſtudie, mit allen Mitteln arbeitendes Tendenzdrama. Doktrinär und Temperamentsmenſch, Skeptiker und Humoriſt, Lyriker und Epiker fuhren in der gleichen Wettbahn. Ein ſtärkerer Unterſchied war jedoch nicht denkbar als der zwiſchen Hauptmann und Sudermann.

Gerhart Hauptmann verſenkt ſich mit der Andacht des Lyrikers in die Zuſtände; Sudermann ſtürzt ſich mit der Leidenſchaft des Epikers in die Handlung. Freilich — ſie muß dazu angethan ſein, aufregend, wirkſam. Er ſchildert ſein eigenes Weſen, wenn er in dem für ihn vor allem charakteriſtiſchen Drama, in „Sodoms Ende“, die Art des Helden beſchreibt: „Mit Elan dringt er mitten in die untergehende Stadt — die Straße da — ſchon lichterloh — Männer und Weiber, nackt und halb betrunken, wie ſie gerade aus ihren Orgien taumeln . .“ Etwas von Sodoms Ende iſt in jedem Drama Sudermanns.

Sein Roman voller ſtarker Effekte, mehr noch ſein eigenes Temperament mit der entſchiedenen Richtung auf unmittelbare Wirkung wieſen ſchon den Autor des „Katzenſteg“ auf die Bühne. Die „Ehre“ (1890; 19. Auflage 1898) machte ihn auf einen Schlag zum berühmten Mann. Man hat den Erfolg lediglich in der Tendenz ſuchen wollen. Sicherlich hat die energiſche Tendenz des Werkes Anteil an ſeinem Sieg; ſo gut wie bei Wildenbruchs „Quitzows“ (1888) und „König Heinrich“ (1896) empfand man die politiſche Parteinahme als Zeugnis einer lebendigen Perſönlichkeit und ſympathiſierte mit dieſer, gerade weil die Skepſis der reinen Realiſten mit ihrer kühlen Unperſönlichkeit vorhergegangen war. Aber wenn die Tendenz allein genügte, hätte Joſeph

Lauff (geb. 1855: „Der Burggraf“ 1897) Sudermann den Rang ablaufen müſſen. Dieſer hatte aber auch ganz unzweifelhafte dramatiſche Qualitäten einzuſetzen. Figuren von einer gewiſſen trotzig-typiſchen Eigenart zeichnet er packend, und die kleine Heinecke hat in ihrer abſoluten „Echtheit“ mindeſtens damals auf der neueren deutſchen Bühne kaum ihresgleichen gehabt. Die Handlung war intereſſanter, als man es gewohnt war: die bewährten alten Motive der Verführung des armen Mädchens und der ſocialen Mesalliance werden in neuer, „zeitgemäßer“ Beleuchtung gezeigt. Man fühlte in dieſem ernſteren Anpacken wichtiger Probleme einen Fortſchritt gegen das Wirtſchaften mit Luſtſpielmotiven, wie es die Lindau und Blumenthal auch in ihren nicht rein poſſenhaft gemeinten Stücken getrieben hatten. Schon bei Lindau ſelbſt hatte „Gräfin Lea“ (1880) mit einem ſolchen Anlauf ungewöhnlich gewirkt, und Adolf L'Arronge (geb. 1838 in Hamburg) hatte mit den ſocial-verſöhnlichen Rührſcenen ſeiner auf alter Tradition fortbauenden Volksſtücke („Mein Leopold“ 1873, „Dr. Klaus“ 1878, „Wohlthätige Frauen“ 1879) einen Augenblick lang wahre Triumphe gefeiert. Auch bei ihm tauchte ſchon die glückliche Idee auf, die Sudermann raffiniert ausgeſtaltete: die pointierte Gegenüberſtellung von Vorder- und Hinterhaus. Der Tapezierer, der dem Töchterchen aus verwöhntem Haus ſeine dickbelegte Käſeſtulle anbietet und, als es ihr ſchmeckt, wohlwollend ſagt: „So könnten Sie es nu alle Tage haben!“ — dieſer von dem Berliner Publikum mit jubelnder Freude begrüßte „Mann aus dem Volk“ iſt typiſch für die Art, wie das „Volksſtück für die höher gebildeten Kreiſe“ ihnen das Glück der Arbeit ſchmackhaft zu machen weiß.

Sudermann ſteht in dieſer Tradition, und gerade dadurch hat er ſeine Popularität zu Wege gebracht. Er braucht das Gegenüberſtellen von Vorder- und Hinterhaus weder Neſtroy noch Benedix abgeſehen zu haben; er hat es wahrſcheinlich nicht einmal von Guſtav Freytags „Graf Waldemar“. Es lag ſeiner energiſch vorſtrebenden Natur mit ihrem ſehr realen Ehrgeiz ſo nahe, daß er auch ohne all die Muſter im gebildeten Volksſtück darauf gekommen wäre. Nun aber bildete er den ſocialen, ſtofflichen Unterſchied noch ſtiliſtiſch aus. Im Hinterhaus bei Heineckes realiſtiſcher Stil — nicht bloß in Sprache und Handlung, ſondern, was viel wichtiger, auch in den Anſchauungen: eindringende Beobachtung der wirklichen Denkart kleiner Arbeiter, ohne die ſchönfärbende Brille ſocialiſtiſcher

Verherrlichung, ohne die trübende ariſtokratiſcher Geringſchätzung. Im Vorderhaus bei Kommerzienrats alles konventionell: die Rede, die Gebärden, auch die Charakterſchilderung bis hin zu dem fürchterlich Blumenthalſchen Schlußeffekt: „Warum haben Sie das nicht gleich geſagt?“ Als Probierſtein der Anſchauungen der fundamentale Begriff der Ehre; als Vermittler zwei Übergangsfiguren: der heraufgekommene Sohn des Hinterhauſes, der „deklaſſierte“ der Ariſtokratie — jener zu den Auffaſſungen beider Lager im Gegenſatz, dieſer durch neu gewonnene Anſchauungen über beide erhaben. Hier ſteckt nun freilich die Achillesferſe des wirkſamen Aufbaus. Graf Traſt iſt nicht nur durch ſeinen langen ſchönen Bart dem Grafen Waldemar Freytags ähnlich — er teilt auch mit ihm die unleidliche pädagogiſche Weisheit und die Unfehlbarkeit des deus ex machina. Wie gleichzeitig Kretzer mit ſeinem ſocialen Roman, ſo lernte Sudermann mit ſeinem ſocialen Drama dem Epiker der liberalen Bourgeoiſie mehr ab, als die moderne Dichtung vertragen konnte; dazu kam noch das Muſter der modernen Franzoſen mit dem typiſchen „Raiſonneur“ bei Augier oder Dumas. Traſts Reden ſind nicht nur inhaltlich recht anfechtbar — etwas Nietzſche: „daß ſie eine Not war, iſt der Urſprung jeder Tugend geweſen“ mit viel vager Tugendpredigt über Pflicht und Ehre gemiſcht — ſondern vor allem äſthetiſch unerträglich: der Dichter ſteigt aus dem Souffleurkaſten und läßt alle Mitwirkenden unterwürfig ſchweigen, bis er ſeine eigentliche Meinung verkündigt hat. Aber das Publikum liebt die Deutlichkeit; man citiert ja auch aus Schillers großartigen Dramen am liebſten die Stellen, wo er beinahe trivial wird.

Mit der „Ehre“ hatte Sudermann das Schema ſeiner ſocialen Dramen gefunden. Es iſt bezeichnend, wie es ſich von dem Hauptmanns unterſcheidet. Bei Hauptmann giebt ein Bote aus der Fremde Gelegenheit, daß der längſt gereifte Zuſtand ſich offenbart; bei Sudermann kommt der Hauptheld ſelbſt aus der Ferne nach Haus und zwei verſchiedene Zuſtände geraten dadurch in Konflikt: der unveränderte der Heimat, der neu gereifte des Heimkehrenden. So in der „Ehre“, im „Glück im Winkel“, am deutlichſten in der „Heimat“; annähernd auch in „Sodoms Ende“, in „Fritzchen“, ſelbſt in „Johannes“. Sein intenſiver Thatendrang verlangt für den Haupthelden ein von Mühen und Erfolgen ausgefülltes Leben: Willy Janikow oder Magda haben die Leiſtungen hinter ſich, die

Johannes Vockerat immer nur vor ſich hat. Dramatiſcher iſt das unzweifelhaft; und Sudermann hat nicht nur zum Reformator des deutſchen Romans das Zeug gehabt — er hätte auch neben dem Lyriker Hauptmann das Drama mit ſeiner epiſchen Begabung verjüngen können. Nur eben — der kleine Effekt ward auch hier ſein Verhängnis.

Sudermann hätte ein Drama ſchaffen können, naturaliſtiſcher, materialiſtiſcher als Holz und Schlaf und Hauptmann, und aus der naturaliſtiſchen Pſychologie heraus Epoche machend. Sein Talent wies ihn auf ein Drama, von dem im Ernſt die Worte des Skeptikers in „Sodoms Ende" gegolten hätten: „Es giebt keine Liebe — es giebt kein Schickſal — es giebt keine Pflichten — es giebt bloß Nerven." Das Nervenſyſtem als modernes Fatum — das iſt ein Gedanke, den Strindberg und ſeine Nachahmer Hermann Bahr und Ola Hanſſon in Erzählungen durchzuführen verſuchten; aber das Theater iſt der richtige Boden dafür. Wir glauben nicht an jenen Satz; aber wer an ihn glaubt, ſollte das dramatiſche Experiment verſuchen. Wie in nervöſen Naturen, die keiner Konſequenz mehr fähig ſind, der Begriff eines folgerechten Schickſals ſich auflöſt in die Vorſtellung eines Chaos von launiſchen Eindrücken, Suggeſtionen, Nervenzufällen; wie ihre Liebe einer plötzlichen ſinnlichen Regung, ihr Pflichtbewußtſein irgend einer Verführung nicht zu widerſtehen weiß — das hätte gerade Sudermanns impulſives Temperament packend darzuſtellen gewußt. Er begab ſich mit „Sodoms Ende" (1891) auf dieſen Weg. Der wurmſtichige Titane, der raſch verbrauchte Künſtler wird zum Spielball aller Suggeſtionen: das künſtleriſche Pflichtbewußtſein und die Trägheit, die verdorbene Dame der Geſellſchaft und das unſchuldige Mädchen, der philiſtröſe Muſterprofeſſor Riemann und die Bewunderer ſeiner „Genialität" zupfen abwechſelnd an ſeinen Nerven und richten dieſen unglückſeligen Typus aus dem Sodom der raffinierten Wünſche und Genüſſe zu Grunde. Ein Thema, das damals nur zu zeitgemäß war, als wieder einmal, wie fünfzig Jahre früher, die unzureichenden Giganten an allen Ecken und Enden auftauchten, ſogenannte Genies ohne Saft und Mark, lauter Nerven, keine Knochen, und als ein thörichter Geniekultus dieſe „müden Männer" vollends in ihrer ſelbſtvergötternden Unfähigkeit erſticken ließ. Der „décadent" ward Mode: je ſchlapper, deſto moderner. Der alte Ranke hatte ſich zur Deviſe ſeines Adelswappens gewählt: „labor

ipse voluptas“; jetzt hieß es bei den Nachbetern von Huysmans und Oskar Wilde: „voluptas ipsa labor“. Erschlafft lagen überall angebliche Herkulesse auf den Lorbeeren ihrer ersten Arbeit herum, und anbetende Weiber streuten ihnen Weihrauch, während entzückte Winkelpfaffen der Welt die künftigen elf weiteren Wunderwerke im voraus anpriesen.

Die Sache war an sich bedenklich genug. Überflüssig war es, daß Sudermann sie durch ein Anstreichen mit den grellsten Farben der erotischen Verkommenheit noch vergröberte. Konventionell wie nur je eine Schilderung Neros durch die klassizistischen Epigonen war dies Gemälde der Décadence im Berliner Tiergartenviertel: „nec vir fortis nec femina casta“, wie ein Historiker der römischen Kaiserzeit sagt. Diese Typen sind viel zu Sudermannisch, um gemeingültig — oder um individuell zu sein: Frau Adah, bei ihren leidenschaftlichen Allüren kalt „wie eine Hundeschnauze“, gleich der Circe in „Es war“; das furchtbare junge Mädchen aus guter Familie, „demi-vierge“ mit unverdorbenem Herzen und unanständigem Mundwerk; endlich auch Willy selbst, dessen verbrauchtem, zerfressenem Naturell man so viel hitzige Leidenschaft nicht mehr zutrauen kann. Jede von diesen Seelen hat ihr konventionelles Vorderhaus und ihr naturalistisches Hinterhaus, aber die beiden verkehren nicht miteinander. Der Autor läuft von vorne nach hinten — wo er sich länger aufzuhalten pflegt — und läßt sich dem Publikum gegenüber durch die Mahnreden des braven Professors Riemann vertreten, weil er selbst keine Zeit hat, die Figuren deutlich sprechen zu lassen. Als Hilfsmittel gebraucht auch er, wie Ibsen, wie Helene Böhlau, das Symbol: das Gemälde Willy Janikows wird sinnbildlich in den Hintergrund gestellt und von Zeit zu Zeit wird der Vorhang gelüftet. Dann müssen wir mit den Beschauern gestehen: eine große Begabung, packende Effekte, originelle Auffassung; aber Gerhart Hauptmann müßte dann doch auch kopfschüttelnd wie Riemann sagen: ich kann das nicht — und wenn ich es könnte, möchte ich es nicht machen.

Der Mißerfolg des Stückes war wohl aber mehr durch den krassen Ton als durch die Kunstfehler verschuldet. Denn die „Heimat“ (1893), die künstlerisch viel niedriger steht, hatte wieder einen ungeheuren Erfolg. Dies Drama gehört bereits der modernen Weltlitteratur an; die Duse hat es italienisch gespielt und andere berühmte Schauspielerinnen französisch, englisch, russisch. Es

trug den Namen ſeines Verfaſſers in Gegenden, in denen der Name Goethes ein bloßer Schall iſt, etwa wie der des Aiſchylos, und die deutſche Dramaturgie gewann mit dieſem Stück der bis dahin allein regierenden franzöſiſchen den erſten Platz ab. Die Buchausgabe (21. Auflage 1898) erreicht faſt die Verbreitung von Hauptmanns ſchwächſtem und berühmteſtem Werk, der „Verſunkenen Glocke“. Kulturhiſtoriſche Bedeutung wird danach niemand dem Drama abſtreiten dürfen. Der individualiſtiſche Künſtlerſtolz, den die berühmte Sängerin vertritt, ward weithin als Vorbote einer Rettung aus den drückenden engen Verhältniſſen ſocialer Vorurteile und kleinſtädtiſcher Gewohnheiten begrüßt. Die Tendenz auf intenſives Erobern des Lebens war in dieſer rhetoriſch-ſentimentalen Paradefigur gemeinverſtändlich gemacht; und zugleich verriet Magda, die liebevolle Mutter ihres Kindes, ſo viel Gemüt, daß man an den harten Übermenſchen Nietzſche nicht erinnert wurde. Und ſo pflückte das ſchlechte Drama die Früchte, die Ibſens tiefe Werke und Nietzſches tiefe Schriften angepflanzt hatten. Aber mit der Kunſt hat dies Effektſtück mit ſeinen Piſtolenkäſten und Schlaganfällen, ſeinem ſchlangengewandten Regierungsrat — Schillers Sekretär Wurm und Hebbels Schreiber Leonhard ſind mit Recht avanciert — und dem Paſtor aus Ibſens „Geſpenſtern“, mit ſeinem Abküſſen der armen kleinen Schweſter durch die große „in glänzendem Geſellſchaftskoſtüm, einen weiten Mantel darüber — einen ſpaniſchen Schleier über das Haar geworfen“, und anderen ſchönen Momenten nichts zu ſchaffen. Wären nicht in der vortrefflichen Empfangsſcene die Damen des Komitees knapp und ſicher gezeichnet, man könnte glauben, der Künſtler ſei hier ganz in dem geſchickt kombinierenden Bühnentechniker und Rhetor untergegangen.

„Die Schmetterlingsſchlacht“ (1895), eine kleinbürgerliche Komödie mit guter Zeichnung des Milieus und heftigem Mißbrauch des Symbols, war viel beſſer; ſie hatte in Wien großen, aber in Berlin gar keinen Erfolg. Das „Glück im Winkel“ (1896), in dem Sudermann nach Steigers Ausdruck „der Theaterwut der kleinen Leute einen rohen Junker zum Verſpeiſen vorwarf und einen waſchlappigen Dulder von Schulmeiſter als Helden verherrlichte“, hielt ſich wieder mit Glück auf den böſen Wegen der „Heimat“ und erntete die Lorbeeren Kotzebues. Man konnte glauben, der Dichter Sudermann ſei tot, der Praktiker habe ihn erſchlagen.

Da kam plötzlich ein ſcheinbar ganz anderer Sudermann. Er

brachte hiſtoriſche Tragödien, hiſtoriſche Scherzſpiele, Märchendramen. Große ernſte Wirkungen ſchien er zu erſtreben ſtatt der Theatereffekte. Und der Schein trog nicht: wirklich war es eine Vertiefung, wirklich eine Abkehr von bequemen Wirkungen, was die neuen Stücke von den alten unterſchied. Der Ehrgeiz ſpielte wohl mit. Vielfältig bemühte man ſich wieder um das „große Drama"; „Florian Geyer" (1895) war zwar zu Boden gefallen, doch Wildenbruchs „Heinrich und Heinrichs Geſchlecht" (1896) mit Jubel begrüßt worden. Aber mehr als ein äußerlicher Ehrgeiz, ein Verlangen nach Erfolgen neuer Art war doch wohl ein edlerer Ehrgeiz in dem Dichter mächtig. Er war ſeiner bisherigen Technik ſelbſt müde geworden. Die breiten Zuſtandsſchilderungen, die Gerhart Hauptmann vor allem reizten, wurden ſeinem thatenluſtigen Temperament läſtig. Er wollte ſie zurückſchieben, was freilich dann doch nicht gelang. Kurze knappe Handlung, ein paar Figuren, das ſchien zuerſt der Weg zu einer Neugeburt ſeines Dramas; dann: Anlehnung an die alte Tradition des hiſtoriſchen Dramas. Vor allem aber ſtrebte er eine ernſtere Folgerichtigkeit der Pſychologie an.

Tendenziös blieb er; aber dieſer leidenſchaftliche Kampf gegen alte Vorurteile iſt das Liebenswerteſte an einem Autor, der der Kritik ſo viel ſchwache Seiten zeigt. Die Wahrheit gegen die Konvention — das ſtrebte ſchon die „Ehre" an und miſchte doch ſelbſt der „Wahrheit" nur zu viel konventionelle Elemente bei. Jetzt ruft er als Helfer den größten Feind alles hohlen Scheines an: den Tod. Unerbittlich ſtreift die Nähe des letzten Moments Flittertand und Schimmer ab. Deshalb waren die Totentänze in allen realiſtiſchen Zeiten beliebt. Einen kleinen Totentanz bilden auch die drei Einakter, die Sudermann unter dem gemeinſamen Titel „Morituri" (1896) zuſammenfaßte. Auch dies iſt eine neue Mode, disparate Einzelſtücke unter einem Generalnenner zu einer ſcheinbaren Einheit zu bringen; von den Geſamttiteln der Novellenſammlungen z. B. Paul Heyſes haben nach Sudermann auch Hartleben („Die Befreiten" 1898), Fulda u. a. dieſe Manier übernommen. Bei Sudermann entbehrt immerhin die Geſamtüberſchrift nicht ganz einer inneren Berechtigung. Wie Hannele ſterbend zum Erſchauen der Poeſie aufblüht, ſo ſehen die Todeskandidaten das wahre Glück erſt in der Erregung des wirklich oder ſcheinbar letzten Moments. Der Gotenkönig Teja hat ſich in eine unnahbare Heroenrolle verpanzert; aber kein prachtvoller Heldentod bedroht ihn jetzt, ſondern langſam zehrt

Not und Sorge ſeine Kräfte auf. Und jetzt erſt in der höchſten Not erkennt er in der bisher verachteten Gattin die Verkörperung des Glückes, nach dem ſein im Grunde weiches Herz allezeit dürſtete. — Der Sohn des preußiſchen Junkers kennt ſich beſſer; er weiß wohl, daß er nur für ein Glück im Winkel geſchaffen iſt. Aber die brutale Lebensauffaſſung des Vaters treibt ihn in die Welt konventioneller Ehrbegriffe, in die er nicht paßt. Das Problem von Sudermanns erſtem Drama erneut ſich; die rohe Mißhandlung des „Satisfaktionsfähigen“, die in den Roman „Es war“ unpſychologiſch und unkünſtleriſch hineingeworfen war, um die Hitze der Erregung noch zu ſteigern, wird hier zum tragiſchen Erlebnis: verloren iſt Fritzchen ſo und ſo, nur die Angſt bleibt ihm noch, ob er mit Ehren ſterben kann. Und auch ihm geht nun erſt mit voller Deutlichkeit auf, welch ſtilles friedliches Glück in der Heimat er ſich verſcherzt hat. — Der ruhmgekrönte Marſchall am Hofe der galanten Königin betrügt ſich ſelbſt mit dem Glauben, die Fürſtin liebe ſeine heldenhafte Erſcheinung; der ironiſche Künſtler, zum Kampf auf Leben und Tod herausgefordert, läßt ihn ſehen, für welchen Trug und Tand er ſein Heldenleben aufs Spiel ſetzt. So iſt es allemal die Wahrheit, die ſiegt — aber faſt immer zu ſpät. Zwar das „Ewig-Männliche“ wird ein leidlich graziöſes Spiel in Verſen; aber „Teja“ wird eine kurze hiſtoriſche Tragödie, trotz manchen Stilloſigkeiten nicht ohne ernſte Wirkung geſammelter Kraft, und „Fritzchen“ wird das reifſte und vollendetſte Werk, das Sudermann geglückt iſt. Die kranke Mutter und der übergeſunde Vater ſind nicht des Effektes wegen einander geſellt, ſondern als Bedingungen für das Schickſal des Sohnes. Nicht das Duell, ſondern die konventionelle Anſchauung vom „Austobenlaſſen der Jugend“ greift der Verfaſſer an: was dem robuſten Vater natürliche Nahrung war, iſt für den angekränkelten Sohn Gift. Gebrochen kehrt er heim und hat nur noch die Form des Todesurteils abzuwarten. Sudermanns haſtig flackernde Erfindungsgabe iſt hier in den Dienſt eines ſtreng dramatiſchen Konflikts geſtellt; die Umgebung, prachtvoll veranſchaulicht, iſt ebenfalls der Haupthandlung dienſtbar. Ein wenig Sentimentalität läuft mit; aber hoch erhebt ſich doch der Tod des armen jungen Offiziers über all die Kindertränen, die der bethlehemitiſche Mord der unſchuldigen Kinder in der modernen Litteratur hervorzwingt, wenn die Kinder des ſchwarzen Hauptmanns (bei Wildenbruch) und Linchen Selicke und Paulchen (in Sudermanns „Es war“) und des Bäckerlehrlings „Chriſchtkind“

(bei Helene Böhlau) ſterben und ſogar der arme lahme Junge im „Verbot“ der Frau v. Ebner ſtärker an die Thränendrüſen appelliert, als ihre vornehme Kunſt es ſonſt duldet.

„Johannes“ (1898) rief noch größeres Erſtaunen hervor. Hermann Sudermann auf den Pfaden Hebbels? Der Autor von „Sodoms Ende“ beſchäftigt ſich mit dem Vorläufer des Meſſias? Wie kommt Saul unter die Propheten? — Merkwürdig raſch einigte man ſich aber über ein Urteil, das mir durchaus zutreffend ſcheint. Man erkannte willig an, daß Sudermann hier ein großes Problem mit Ernſt und Tiefe angegriffen habe, man bewunderte die Kunſt, mit der die Zeitſtimmung vergegenwärtigt werde, aber man ſah das Drama als Ganzes wieder ſcheitern an Sudermanns größter Fehlerquelle: der Überfütterung mit Effekten.

Die Tragödie des „Vorläufers“ liegt einer nach neuer Kunſt und neuem Leben dürſtenden Zeit nahe. Gutzkow faßte ſeinen Uriel Acoſta als Vorläufer Spinozas auf; Wildenbruch hat das Problem wiederholt behandelt: Marlowe unterliegt dem größeren Dichter, den er verkündet, Shakeſpeare; der Generalfeldobriſt verkündet die Zeit des Großen Kurfürſten, die er nicht erleben ſoll. Das Motiv läßt eine doppelte Behandlung zu: daß der Vorläufer ſcheitert, kann Schuld der Zeit ſein — oder ſeine eigene Schuld. Poſa ſtirbt, weil die Zeit noch nicht reif iſt; Marlowe, weil er nicht bis zum Gipfel ſteigen kann. Sudermann nun konnte es ſich nicht verſagen, beides zu kombinieren. Johannes der Täufer unterliegt vor allem, weil die Zeit aus ihren Fugen iſt und er ſie einzurichten kam. Daher fällt der Autor hier wieder in die breite Zuſtandsſchilderung zurück, die übrigens meiſterhaft gelang. So pointiert auch die Juden und die Fremden der meſſianiſchen Zeit reden — die Wahrſcheinlichkeit bleibt immer gewahrt und die verlockende Abſichtlichkeit der Selbſtcharakteriſtiken in Hebbels „Holofernes“ wird gemieden. Lebensvolle Bilder werden aufgerollt. Denn hier fühlt ſich der Verfaſſer ganz zu Hauſe: es handelt ſich eben auch hier um ein untergehendes Sodom. Die maßloſe Laſterhaftigkeit der „führenden Kreiſe“ hebt ſich von der Geſetzesſtrenge der Phariſäer und Zeloten nur um ſo greller ab; alles iſt Herodes wertlos neben der Krone, auch ſeiner Stieftochter Ehre; alles iſt Herodias ihrer Eiferſucht und ihrem Ehrgeiz zu opfern geneigt — wieder eine jener kalten Seelen mit leidenſchaftlichen Geſten, die Sudermann liebt. Das Volk iſt reif zum

Untergange; zerfreſſen von Parteien, gedemütigt, zwiſchen der Sklaverei des „Geſetzes“ und dem Hochmut des Phariſäerſtolzes hin und her geworfen, hochmütig und unfrei zugleich. Und alſo kann der Täufer an dieſem Volk ſeine Sendung nicht erfüllen. Aber er könnte es auch ſonſt nicht: er iſt nicht der Mann dazu. Von dem Reich der Zukunft verſteht er nur die negative Seite: die harte Abwehr jeder Unſittlichkeit; nicht die poſitive: die Verkündigung der Liebe. Deshalb verwirrt ihn die Botſchaft von Chriſto, deshalb lähmt den Eiferer die Nachricht, Jeſus predige die Liebe. So geht er an ſeiner Einſeitigkeit zu Grunde: nicht ſtark genug, den abzuweiſen, der die Liebe verkündet, iſt er doch auch nicht groß genug, ſich innerlich ganz zu ihm zu bekehren. Erſt ſterbend wird er — wie Teja und „Fritzchen“ — reif für die höhere Erkenntnis.

Aus dieſer Überfüllung ſtammt hier, wie im „Teja“, die böſe Stilloſigkeit. Sätze, die wirklich aus der Bibel entnommen ſind, ſtoßen ſich mit Paraphraſen Nietzſches, die ſogar den Klang ſeiner Rede bewahren (ſo in Johannes' verachtungsvollen Worten gegen die Kleinlichkeit der Liebe). Daher die faſt komiſche Figur, die der Asket vor Salome ſpielt.

Und dennoch — eine große Ahnung weht durch das mißlungene Drama. „Heimat“ populariſierte in grober Weiſe das Evangelium des Individualismus; „Johannes“ verkündet in zitternder Unſicherheit die Hoffnung der neuen Zeit — Ibſens, Nietzſches, ſo vieler unter den Beſten Meſſiasglauben. Es heißt, im Himmel ſei mehr Freude über einen reuigen Sünder als über hundert, die nie gefehlt haben; die Litteraturgeſchichte hat auch manche Verfehlung höher zu ſtellen als hundert korrekte Muſterwerke.

Die Überſättigung an realiſtiſchen Effekten trieb dann ſchließlich auch Sudermann in die Märchenpoeſie ſeiner „Drei Reiherfedern“ (1898) — einer unklaren ſymboliſchen Tragödie vom blinden Titanen, mit deſſen Wollen und Können das Schickſal ſein Spiel treibt. Wie der Menſch nach Fröhlichs tiefſinnigem Wort oft nur einer Feder, die er in die Luft blies, bis in die Gruft nachjagt, ſo hetzt den Prinzen Witte das Feengeſchenk der drei Reiherfedern an Ruhe und Frieden vorbei in den Tod. Servaes rühmt „die dekorative Ausgeſtaltung des Stoffes: den Aufbau der Scenerie, den Gegenſatz der Bilder, den Wechſel in den Auftritten,

die farbige Ablösung der Gestalten, die historisch-mythologische Atmosphäre". Noch dürfen wir hoffen, daß diese Ablösung äußerlichster Effekte durch äußerliche, aber immerhin symbolische Wirkungen den Weg zu innerlichen, tiefen Wirkungen andeutet und verkündet und daß es diesem in sich noch nicht gefestigten, aber von niederen zu höheren Erfolgen strebenden Johannes vergönnt sein wird, durch den hohen Ernst der großen Meister sich zu der Höhe zu erheben, die zu erreichen ihn bis jetzt weniger Beschränktheit des Talents als nervöse Fahrigkeit des Wollens gehindert hat. Wer von der „Heimat" und ihren Erfolgen zu solchen Versuchen schritt, der ist wert, auch über diese Mißerfolge hinauszuwachsen.

Eine Anzahl kleinerer Talente ergriff rasch von der neu eröffneten Bahn Besitz; fast durchweg stehen sie zwischen Sudermann und Hauptmann in der Mitte, diesem in der Tendenz, jenem in der Technik näher verwandt. Otto Erich Hartleben (geb. 1864) wußte anschauliche Milieu-Bilder mit einer witzigen, zuweilen (wie im „Ehrenwort") freilich auch etwas verzwickten Handlung zu verbinden, indem er in seiner offen ironisch, heimlich sentimentalen Weise aus frivolen Verhältnissen ernste Konflikte erwachsen ließ („Angele" 1891, „Hanna Jagert" 1893, „Die Erziehung zur Ehe" 1893, „Ein Ehrenwort" 1894, „Die sittliche Forderung" 1897). Ein wenig Parodie klingt immer mit, am hellsten in den tragikomischen Schlüssen der beiden besten Werke, „Hanna Jagert" („sie hat eben Humor!") und „Die sittliche Forderung". Die Gestalten und ihre Redeweise sind immer von überzeugendster Echtheit; die Handlung dagegen leidet zuweilen (wie in den beiden ernsten Stücken „Der Fremde" und „Abschied vom Regiment") unter der Willkür des Ironikers. Auch das Spiel mit dem Symbol (wenn in dem „Abschied" die Rosen über die Leiche des Betrogenen fallen) und Anklänge an Ibsen stören zuweilen in den letzten Dramen. In der Kunst, bei objektivster Technik eine ganz persönliche Atmosphäre hervorzubringen, vergleicht er sich aber unter allen deutschen Autoren Maupassant am ersten. Jene lyrische Erweichung des realistischen Dramas, die zu Halbe und Schnitzler führte, hat er eingeleitet und damit vielleicht selbst auf Hauptmann gewirkt. — Zu seiner Ironie steht die lebhafte Subjektivität Otto Ernsts (geb. 1862) in starkem Gegensatz: leidenschaftlich nimmt er Partei und verdirbt deshalb leicht die Zeichnung der antipathischen Figuren, mehr noch in der „Jugend von heute" (1900) als in der

„Größten Sünde“ (1895). — Ein robuſtes, fröhliches Talent beweiſt auch ein dritter munterer Erzähler, Ernſt v. Wolzogen (geb. 1855): ſein „Lumpengeſindel“ (1892) giebt eine mit köſtlichen Einfällen geſchmückte Reihe wirkſamer Bilder aus dem Leben der litterariſchen Bohème des jüngſten Deutſchland. Die Folgerichtigkeit der Handlung freilich, zu der Hartleben ſich zuweilen durchringt, fehlt hier ganz; wie dieſer „Die Erziehung zur Ehe“, hat Wolzogen das „Lumpengeſindel“ mehrmals umgearbeitet, Figuren ausgeſchieden und umgeſtellt und ähnliche Experimente vorgenommen, die bei Ibſen oder Hauptmann undenkbar wären. Aber die Geſtalten hatte er ſo deutlich geſchaut, daß er ſie ohne Gefahr verſchieben konnte; ſie konnten eben „marſchieren“, was die franzöſiſchen Dramatiker ja als Lebensprobe ihrer „bonhommes“ anſehen. Das amüſante und auch in ſeinen ernſten Partien beachtenswerte Künſtlerdrama erhielt übrigens ſpäter ein charakteriſtiſches Pendant: Leo Hirſchfeld entwarf in ſeinen „Lumpen“ (1898) ein nicht minder lebhaftes und nicht minder witziges Gemälde des Wiener Litteratenlebens wie Wolzogen des Berliniſchen, wobei nur die faſt kindiſche Gewohnheit der jüngſten Wiener, fortwährend mit der Kenntnis von Cognacmarken und Cigarettenfirmen zu renommieren, der zwangloſen Gewandtheit der Handlung und der Geſpräche Eintrag thut.

Nur leiſe und zaghaft näherte ſich Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main) von dem Boden des Münchener Epigonentums den neuen Tendenzen. Wie Wilbrandt, ging auch dieſer Dichter aus der Litteraturgeſchichte hervor. Wilde, zerriſſene Naturen haben merkwürdigerweiſe auf ſeine zarte Seele immer beſondere Anziehung beſeſſen: der Poet Günther, deſſen Leben und Schriften er unterſuchte, Cyrano de Bergerac, deſſen von Roſtand ſo geiſtreich entworfenes dramatiſches Porträt er verdeutſchte, ja Heroſtratos und Prometheus der Feuerbringer, der in Fuldas Dithyrambus doch nur wie ein Herkules aus Meißner Porzellan erſcheint. Aber dieſe geheime Liebe für das Starke, ihm zu Starke, zeigt doch auch Fuldas ſchönſte Eigenſchaft: das rühmliche Streben, über bequeme Talentübungen herauszugehen. Er begann im Stil von Wilbrandts zweiter Periode; aber die hübſchen kleinen Luſtſpielchen, die ihn zuerſt bekannt machten („Die Aufrichtigen“ 1883, „Unter vier Augen“ 1886), übertreffen die „Jugendliebe“ an pſychologiſcher Möglichkeit und einfacher Folgerichtigkeit der Entwickelung. Jenes

im guten — und im bedenklichen Sinne „Gesellschaftsspielmäßige“, das Wilbrandts damaliger Produktion eignet, zeigen freilich auch diese Stückchen. „Satura“ (1884), eine Roquette gewidmete Gedichtsammlung, verriet dann zuerst die künftige Entwickelung. Der Dichter strebt ernst nach höheren Zielen; die Schönheit mit der Weisheit zu vereinigen ist sein Ideal. Aber während diesen Künstlernaturen mit den prächtigen Malerköpfen, Geibel, Heyse, Wilbrandt, die Schönheit ein zwingendes Bedürfnis ihrer in melodischen Rhythmen schwingenden Seele war, blieb sie für Fulda etwas Fremdes, durch Anstrengung zu Erwerbendes. Er schult sich dafür allzu bewußt und bringt sich zu der „häßlichen“ Welt allzu eifrig in Gegensatz. Nicht anders ist es mit der Weisheit. Der alte Fontane konnte keine Paradoxie aussprechen, ohne Weisheit hineinzulegen; Fulda, noch so jung und schon so weise, jagte allzu eifrig klugen Sprüchen nach und vermied in seinen zahlreichen „Sinngedichten“ (erste Sammlung 1888) nicht immer sorgfältig genug das Rezept, das er ironisch selbst angab:

Soll sich dein Name schnell verbreiten
Durch alle Länder,
So kleide Selbstverständlichkeiten
In neue Gewänder.

Angeboren ist ihm eine natürliche Eleganz der Form, die aber doch immer etwas Äußerliches behielt; und das „Einkleiden“ der Gedanken war ihm oft wichtiger als der Inhalt. So formte er zahlreiche hübsch dahinrollende Verse, die mittelgroße Gedanken in Stammbuchform brachten, ahmte Heyses Episteln und Veduten nach („Gedichte“ 1890) und war in Gefahr, in gefälliger Verbreiterung eines gemeinverständlichen Talents das Beste zu verlernen: seinen echten ernsten Idealismus. Das Drama rettete ihn. Als ein selbständiger Geist tritt er auch hier nicht auf: das sociale Drama („Das verlorene Paradies“ 1890, „Die Sklavin“ 1892), das Märchenspiel in orientalischem Kostüm („Der Talisman“ 1893, „Der Sohn des Kalifen“ 1896), das Gesellschafts-Lustspiel („Jugendfreunde“ 1897) zeigten mannigfache Einflüsse von zeitgenössischen oder älteren Dichtern her; aber es waren immer gute Muster, die er auswählte. Suchte er einen glücklichen Gedanken ganz selbständig auszuführen („Robinsons Eiland“ 1895), so erlahmte die Kraft: er ist zu sehr daran gewöhnt, um Grillparzers Wort zu citieren, „durch die Brille anderer“ zu sehen. Dann aber, wenn er seine eigene Über-

zeugung mit der Technik geeigneter Vorbilder verbindet, erreicht er das Beste: im „Talisman“ vor allem, wo das Raimundsche Märchendrama an großen Tagesfragen verjüngt und gleichzeitig mit der strengeren Führung des modernen Gesellschaftsdramas verbunden wurde. Hier liegt doch wohl die fröhlichste Aussicht des so eifrig an seiner eigenen Vertiefung arbeitenden Dichters.

Eine solche Natur ist auch zum Übersetzer berufen. Auch hierin reiht er sich dem Münchener Dichterkreis an. Er hat vor allem Molières Meisterwerke (1892), aber auch andere französische Dramen und besonders glänzend das mittelhochdeutsche Gedicht von Meier Helmbrecht wiedergegeben.

Die späteren jungen Dramatiker, die norddeutschen sowohl, Dreyer, Georg Hirschfeld, wie die österreichischen, Schnitzler vor allen, treten erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts auf und bleiben von den besprochenen Dichtern durch jene weichere, lyrisch-sentimentalere Färbung unterschieden, die gelegentlich zwar auch Hauptmann und Hartleben zeigen, die bei ihnen aber zum eigentlichen Wesen gehört. Denn inzwischen hat sich auch die Lyrik verjüngt — am stärksten oder mindestens am originellsten.

Lyriker fehlten natürlich nicht, die auch in diesem Zeitraum die alte Art nicht ohne Talent fortsetzten. Aber daneben regten sich ganz neue Strömungen. Ein frisches Interesse an der lange totgesagten Lyrik war aufgewacht, wie schon äußerlich zahlreiche Abhandlungen und Anthologien zeigen. Ich nenne nur die Sammlungen von Carl Busse („Neuere deutsche Lyrik“ 1895) und Gemmel („Die Perlenschnur“ 1898), von denen jene mehr auf lyrische Schönheit, diese mehr auf charakteristisch neue Töne Gewicht legt; daneben die hübsche Auslese von Gedichten je eines Poeten, die Karl Henckell in vorurteilsloser Auswahl seit 1896 als „Sonnenblumen“ herausgiebt.

Nicht aus der Stoffwahl, nicht aus der Tendenz konnte eine Verjüngung der Lyrik gelingen: sie glückte aus einer Umgestaltung des dichterischen Prozesses. Nicht doktrinäre Programme schufen sie, sondern die göttliche Unbewußtheit hochbegabter Poetenseelen.

Jeder Eindruck, den wir empfangen, mag er durch eine Naturerscheinung, durch eine Erinnerung, wodurch immer erregt sein, setzt sich aus einer unendlichen Reihe kleinerer Eindrücke zusammen. Nehmen wir etwa den Eindruck einer trüben Mondnacht: neben dem Mond wirkt sein Hof, der trübe Dunst, der ihn umgiebt, mit; neben

der Dunkelheit die Gestalten, die sich, halb nur sichtbar, abzeichnen: die Eiche, das Gesträuch, der leise Wind, Spukvorstellungen, persönliche Erinnerungen wirken mit. All dies giebt Goethes wundervolles Jugendgedicht „Willkommen und Abschied"; die vielen und doch einheitlich zusammenstimmenden Anregungen vermitteln uns unfehlbar den Seelenzustand, in den sie ihn selbst einst versetzten. Je allgemeiner der Eindruck umschrieben wird, desto schwächer, je bestimmter, desto nachdrücklicher wird die Wirkung auf den Hörer sein. Darin liegt die Kraft von Isolde Kurz in ihren wunderbaren Totenklagen. Die Vorstellung vom Tod einer geliebten Person ist uns allen eine gewohnte; soll eine Empfindung hervorgerufen werden, die über die übliche Kondolenzstimmung hinausgeht, so müssen die einzelnen Eindrücke gegeben werden, aus denen jener Gesamteindruck sich zusammensetzt: das Mitfühlen mit dem in kalter Erde Schlafenden, die Erinnerung an eine Umarmung, das verletzende Vergessen von Seiten der Umgebung. Jedes wird für sich ein erregendes Moment, löst für sich Stimmung aus — jedes wird ein Gedicht.

Detlev v. Liliencron (geb. 1844: „Adjutantenritte" 1884, Gedichte 1889, 1893; Auswahl 1896) löst ebenfalls den erregenden Moment in seine psychologischen Bestandteile auf; aber er behandelt sie nicht jeden für sich, wie Goethe und Isolde Kurz, sondern er läßt sie in rascher Folge an uns vorbeiziehen, wie Heine. Die rasche Folge dieser kleinen Eindrücke wird aber in unserer Vorstellung zur Einheit, wie das Bild im Lebensrad oder im Mutoskop, aus lauter Momentbildern zusammengesetzt, von uns als einheitliche Entwickelung aufgefaßt wird. So dichtet Liliencron. Die unablässige Folge der mit größter Schärfe aufgenommenen Momentbilder (etwa in dem Gedicht „Zwei Meilen Trab") erweckt in uns eine bestimmte einheitlich lyrische Stimmung, wie sie im Dichter selbst entstand:

Es fät der Huf, der Sattel knarrt,
Der Bügel jankt, es wippt mein Bart
In immer gleichem Trabe.

Ein grünes Blatt, ich nahm es mit,
Das meiner Stirn vorüberglitt,
Im Trabe, Trabe, Trabe. . . .

Hut ab, ich neſtle wohlgemut,
Hut auf, ſchon ſitzt das Zweiglein gut,
Ich blieb im gleichen Trabe.

Und wohlig weg im gleichen Maß,
Daß ich die ganze Welt vergaß
Im Trabe, Trabe, Trabe.

Die unbekümmerte Stimmung eines ſorgenloſen Ritts in friſcher Luft teilt ſich uns mit; jedes Augenblicksbild, klar umriſſen, mit Hilfe ganz neuer Termini, mit Unterſtützung von Reim und Alliteration feſt begrenzt, liefert ſeinen Beitrag und alle ſtimmen vortrefflich zu einander.

Freilich liegt in dem, was Liliencrons lyriſche Virtuoſität ausmacht, gleichzeitig auch die Begrenzung ſeiner Begabung. Seine Dramen, ſowohl die hiſtoriſchen („Die Rantzow und die Pogwiſch“ 1886, „Der Trifels und Palermo“ 1886) wie die modern ſocialen („Arbeit adelt“ 1887), bleiben ein loſes Gefüge lyriſcher Momente; und wenn dieſe ſich hier immerhin raſch drängen, werden dagegen die Romane („Breide Hummelsbüttel“ 1886, „Der Mäcen“ 1889) ſonderbar ataviſtiſche Produkte, in denen ein paar bewegte Momente der denkbar einfachſten Handlung durch Kunſtgeſpräche, Geſchichtsbetrachtungen, Einfälle oder durch unter einem beliebigen Vorwand eingelegte Gedichte getrennt werden. Oder ſie mißglücken ſo völlig, wie der ſchlechte Gift- und Selbſtmordroman „Mit dem linken Ellbogen“ (1899). Je näher er in den Novellen, „Eine Sommerſchlacht“ 1887, „Unter flatternden Fahnen“ 1888, „Kriegsnovellen“ 1893) der Form ſeiner lyriſchen Augenblicksbilder kommt, deſto höher ſtehen ſie — am höchſten die Genrebilder aus dem Kriegsleben, die ohne die Aufgeregtheit des Civiliſten Bleibtreu mit jener Miſchung von ſtiller heroiſcher Begeiſterung und äußerer, faſt melancholiſcher Gelaſſenheit, die den echten Soldaten charakteriſiert, einen einzelnen Augenblick aus dem großartigen Epos von 1870 mit meiſterhafter Klarheit verewigen. Hier trifft auch nicht zu, was Buſſe beſonders an den neueſten Dichtungen Liliencrons nicht ohne Grund tadelt; „es ergab ſich mehr und mehr ein Überſchuß des rein Körperlichen über das Seeliſche, des Sinnlichen über das Geiſtige“. Die Gefahr liegt bei einem Virtuoſen der ſinnlichen Wahrnehmung ja nahe, und ſeine Liebesgedichte ſind in der That zu „naiv“, und zu materialiſtiſch zu gleicher Zeit. „Die Freiheit ward zur Willkür, die Phantaſie zur Phantaſtik, die friſche Natürlichkeit zur verſtimmenden Abſicht, zum leiſen Protzen mit Derbheit.“ So entſtand ſein „kunterbuntes Epos in 12 Cantuſſen“ „Poggfred“ (1896), das mit Buſſes letzten

Worten in der That zutreffend gezeichnet ist. Wie wird hier die Skizzenmanier, die Lenau vorsichtig verwenden wollte, zum Unleidlichen übertrieben:

Banquier Palazzo. Herrschaft ist verreist.
Gut. Dienerschaft geht aus. Ein Kätzchen nur:
„Heut abend. Komm. Um acht. Bin so verwaist".
Ich kam. Das Herrenzimmer. Cour d'amour.
Das Bismarcksofa. Stürmisch, zärtlich, dreist.
Kuß pflückt den Kuß. „Ach laß!" „Laß!" Moll und Dur.
Der Morgen. Abschied. Exit Nachtvisite.
Ein langer Weg nach Haus — O ziere Lite!

Was bleibt da noch, als ein bißchen Virtuosität und viel Affektation? Liliencrons Lyrik rückt hier bis zu dem „Telegrammstil" der Altenbergschen Skizzen herunter. Was ihn noch hält, ist dann bloß die Sorgfalt der Versifikation. Denn dieser naive Naturdichter ist ein strenger Verskünstler, der einen wahren Haß auf die Flickworte, auf die versfüllenden poetischen Licenzen („er gehet" statt „er geht") und ähnliche Eselsbrücken im Busen hegt und in Parodien („Deutsche Reimreinheit") und Kritiken die ungenauen Gleichklänge herunterputzt, die seinen militärischen Ordnungssinn beleidigen. Das war in einer Zeit gesucht unbestimmter Assonanzen wichtiger, als die paar bescheidenen Versspiele, die er sich gestattet — Sicilianen z. B., über die die Liliencron-Enthusiasten in Ekstase geraten, als sei es wirklich so etwas Ungeheures, viermal dieselben Reimpaare zu binden! Nur das ist beachtenswert, wie in einer Zeit, die Originalität vielfach mit Formlosigkeit gleichstellt, ein hervorragend origineller Dichter auf strenge Form hält.

Und doch ist das ganz naive Kunst. Aber sie lag so bestimmt in der Luft, daß die Doktrinäre ebenso notwendig dahin gelangen mußten wie ein Naturgenie von Liliencrons Art.

Klar ist es ja, wie diese Auflösung des lyrisch erregenden Moments wurzelverwandt ist mit zahllosen analogen Erscheinungen: mit der immer mehr vervollkommneten Neigung zur Analyse überhaupt, die die Chemie groß macht, die in der Geschichtsforschung die früheren einfachen „großen Ideen" immer mehr durch ein Netz zusammenwirkender religiöser, politischer, socialer, individueller Ursachen ersetzt, die in der Malerei bis zu den Künsteleien der „pointilleurs" geführt hat.

Hier hat denn zunächst auch die junge Generation der Lyriker eingesetzt.

Arno Holz (geb. 1863) und sein Zwilling Johannes Schlaf (geb. 1862) gehen voran. Sie stehen unter dem Einfluß spintisierender Doktrin, zugleich aber auch unter dem einer mächtigen Persönlichkeit, des Amerikaners Walt Whitman, den vor Jahrzehnten Freiligrath mit einer anteilvollen Besprechung und prächtigen Übersetzungsproben bei uns einführte, der aber erst jetzt auf die neuere Produktion zu wirken begann. Schlaf hat einen geistreichen Aufsatz über ihn geschrieben. Der amerikanische Puritaner ist eine Art von lyrischem Protestanten: zu den Quellen drängt es ihn zurückzugehen, in einfacher, volkstümlicher Sprache das Evangelium der Väter zu predigen. Formlos fügt sich Eindruck an Eindruck, wie er ihn wahrnimmt, wenn er im Gras liegend um sich blickt. Isolierte Sätze, ein wenig dem Bibelton genähert; strengste Vermeidung alles herkömmlichen poetischen Schmuckes: wie in der Kirche der Reformierten soll das Wort allein mit seinem Inhalt wirken. Kein Bilderdienst! kein Weihrauch! nur in der Zusammenfügung der Rhythmen ein dröhnender Orgelklang:

I.

Als mühvoll ich schritt durch Virginia's Wälder,
Zum Getön raschelnden Laubs, das mit Füßen ich trat — denn im Herbst war's —
Sah am Fuß eines Baums ich das Grab eines Kriegers;
Tödlich verwundet er, — auf dem Rückzug begraben, — leicht alles begriff ich;
Der Halt einer Mittagsstunde, — als: Auf, keine Zeit zu verlieren! Dies Zeichen doch blieb,
Gekritzt auf ein Täflein und genagelt an den Baum über'm Grab:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

II.

Lang, lange sinn' ich, — schreite zu meines Wegs dann;
Viel wechselnder Zeit, viel wechselndem Leben entgegen.
Doch oft, durch Leben und Zeit, jählings, — allein oder im Gewühl des Markts, —
Kommt vors Aug' mir jenes Soldatengrab, kommt die rauhe Schrift mir in Wäldern Virginia's:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

Das war damals neu, unerhört, obwohl es uns heut durch den biblischen Ton schon älterer Poesie angenähert scheint. Fast zaghaft befürwortete es selbst der tapfere Freiligrath.

Ein solches Erneuern der Lyrik durch ein Rückgreifen auf ihre ältesten ursprünglichsten Formen hat der Amerikaner zuerst energisch

durchgeführt, aber viel früher schon hatte man vereinzelte Versuche in dieser Richtung gewagt. In dem „leidenschaftlichen Halbunsinn“ von „Wanderers Sturmlied“ warf Goethe so die Begriffe hin, formlos, wie sie sich ihm aufdrängten:

Weh! weh! Innere Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!

Später dachte ein so feiner Lyriker wie Lenau daran, diese Skizzendichtung zu einer eigenen Gattung auszubilden. „Was hält meine liebe Freundin von folgender Idee“, schreibt er (am 8. Juni 1832) an Emilie v. Reinbeck. „Einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, ohne Versifikation, ohne Ausführung ins Genaue, bloß nebeneinander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung. Z. B.: Abend; — grüne Wiese, — zerstreute Weidenbäume, — Unkenruf im Sumpfe — grauer Himmel — es regt sich kein Lüftchen — immer tieferes Dunkel — ein verlorener Freund. Tiefe Schätze, teure Freundin, liegen in der Situation. Ließe sich wohl eine Reihe solcher Skizzen mit Wirkung durchführen?“ In der That — eben dies haben in ihren „Gedichten in Prosa“ Whitman und seine deutschen Nachahmer wie Holz und Schlaf, Paul Ernst, Anna Croissant-Rust versucht. Im Prinzip ist es nichts anderes, als jenes formlose Ausschreien der herrschenden Eindrücke, das an der Bahre des gefallenen Negerhäuptlings oder beim Ausziehen einer Indianertruppe in den Krieg ertönt; und eben in der gesuchten Schlichtheit, die mit der Verfeinerung des Eindrucks selbst, mit der raffinierten Auswahl der Suggestionen so merkwürdig kontrastiert, liegt die eigentümliche Wirkung dieser „Suggestionspoesie“.

Johannes Schlaf („Frühling“ 1896) und Arno Holz („Phantasus“ 1898) führen die neue Technik bei uns ein. Ganz Whitman ist schon folgendes „Gedicht“ von Holz:

Ich öffne ein kleines Gitter.

Die Märzgefallnen.

Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,
um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.

In einer Ecke,
— der Epheu blinkt, ich bücke mich —
auf einem Stein liegen Rosen.

Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.
Die alten Buchſtaben ſind kaum mehr zu leſen.
Mit Mühe nur entziffre ich:
„Ein . . . un . . . be . . . kann . . . ter . . . Mann“.

Man ſieht, hier iſt alles aufgelöſt: der Eindruck der Sinne, die pſychologiſche Wirkung, die Form. Für jeden Einzeleindruck ſind knapp die bezeichnenden Worte geſucht. Wirkung wird erwartet von der Gruppierung des Ganzen, deren innere Kryſtalliſation, etwas ſpieleriſch, typographiſch angedeutet wird. Holz nennt das den „immanenten Rhythmus“, der jedesmal „neu aus dem Inhalt herauswachſe“: „du greifſt den Rhythmus, wenn du die Dinge greifſt.“ Die Anordnung ſolle dann „die Einheit von Klang und Inhalt bereits deutlich auch nach außen geben“ . .

Holz und Schlaf ſuchen immerhin noch Momente auf, die hergebrachtermaßen lyriſche Gefühlsaſſociationen erwecken. Paul Ernſt (geb. 1866: „Polymeter“ 1898) geht weiter. Für ihn genügt jedes beliebige Bild; einer feinfühligen Natur, ſcheint er zu meinen, erweckt alles eine nachfühlende Erregung:

Wie ſie gegen das Fenſter ſitzt!
Die Augen mit den langen Wimpern auf die Arbeit geſenkt.
Halb ärgerlich; ſie merkt, daß ich ſie anſtarre.
Vom Scheitel ſtehen ein paar ganz feine Härchen in die Höhe
und leuchten.

Fertig! Die tüftelnde neueſte Kunſt ſcheint uns hier in die alten Abwege jener „unmittelbaren“ Poeſie zurückzugeleiten, die ſchon Arnold Ruge in ſeiner Parodie Tiecks ſo köſtlich verſpottet:

Hochgeehrter Herr Hofrat!
Dieſer unmittelbaren Lyrik,
Das verzeihen Sie gütigſt, weiß ich
Mit dem beſten Willen,
Sowohl in alter als in neuer Poeſie,
Nichts zur Seite zu ſtellen,
Als etwa dieſen
Schwachen Verſuch einer freien Nachbildung.

Wo eine ſtarke, lyriſch bewegte Empfindung hinter dieſen formloſen Skizzen ſteht, wie bei Max Dauthendey oder Alfred Mombert („Tag und Nacht“ 1894, „Der Glühende“ 1896, „Die Schöpfung“ 1898), da wird zuweilen die Wirkung ſtürmiſcher Rhapſodien erreicht, wie ſchon in den „Hymnen an die Nacht“ von

Novalis. Mombert träumt ſich in eine gewiſſe Geſamtſtimmung, die den Generalnenner für die einzelnen Empfindungen abgiebt — ein Todkranker phantaſiert im Fieber („Der Glühende"), ein Wahnſinniger fühlt ſich als weltenſchöpfenden Gott („Die Schöpfung"). Durch dieſe krankhaft erregte Grundſtimmung wird von vornherein ein poetiſierendes Element in die Rhapſodien getragen. Mombert gelingen auf dieſe Weiſe ſtarke Wirkungen, beſonders durch fein geordnete Kontraſte. Eine barbariſche Unkunſt, die die Einzeleindrücke wild nebeneinander hinwirft, und eine überfeine Kunſt des Abtönens wechſeln ab. Wie gelegentliche Göttergaben ſchneien Reime oder Strophenformen hinein. Ein individueller Stil iſt nicht zu verkennen; aber ſein Recht beſteht nur unter den krankhaften Vorausſetzungen dieſer Cyklen von Hallucinationen.

Des geſuchten Konflikts von Formkünſtelei und Formloſigkeit müde, kehrte ſelbſt für ſolche Fälle Julius Hart (geb. 1859: „Stimmen in der Nacht") zu der anſpruchsloſeren Form der bewegten Proſa zurück. Denn Gedichte ſind jene „Polymeter" und ihresgleichen nun einmal nicht. Novalis' Hymnen ſind es, trotzdem ſie fortlaufend gedruckt ſind, weil ſie eine reine Zuſtandsſchilderung bringen. Aber Holz, Schlaf, Ernſt bleiben in der Wiedergabe des erregenden Moments ſtecken. Jedes lyriſche Gedicht zerfällt in zwei Teile: Andeutung des Moments, der die Stimmung erweckte, und Wiedergabe der Stimmung ſelbſt. Dem erſten, unwichtigeren Teil haben ſie nun ſo viel Sorgfalt zugewandt, ſo viel fein analyſierende Arbeit, daß ſie zu der Hauptſache nicht mehr fähig ſind: ſie können dem ſo erregten Zuſtand nicht „Dauer verleihen". Er verflattert, wie ein beliebiger realer Eindruck, den ich hatte, als ich zum Fenſter hineinſah und dort ein nähendes Mädchen ſaß. Dieſe „Gedichte" ſind nur lyriſche Einleitungen, Expoſitionsſcenen, denen kein Drama folgt — faſt möchte ich ſagen Rahmen um weiße Leinwand. Auch der Rahmen kann fein gearbeitet ſein, gewiß; aber ihn anzufertigen, bleibt Kunſtgewerbe.

Richard Dehmel (geb. 1863: „Erlöſungen" 1891, „Aber die Liebe" 1893, „Lebensblätter" 1895, „Weib und Welt" 1896) verſuchte dieſer realiſtiſch analyſierenden Richtung das ſpecifiſche Gewicht wiederzugeben, das ihr abhanden gekommen war. Leider beſaß dieſe grübleriſche, immer mit ſich ſelbſt beſchäftigte Natur ein viel zu geringes Talent zum poetiſchem Erlebnis. Die erregenden Momente, die jene anderen ſelbſtzufrieden hinſchrieben, um dann

zu Neuem überzugehen, beſchäftigten ihn intenſiver; aber faſt immer löſten ſie nicht Stimmungen aus, ſondern Reflexionen. Es gelingt ihm wohl einmal ein echt lyriſches Gedicht („Aus banger Bruſt"), aber in der Regel taſtet er ſich mühſam an der Krücke der Reflexion weiter. Da er ſelbſt fühlt, wie unpoetiſch dieſe Stücke wirken, hilft er ſich mit gewiſſen äußerlichen Mitteln gewaltſamer Poetiſierung: er treibt die typographiſche Künſtelei auf den Gipfel, er bringt allerlei verzwickte Reimkünſte an, er wirft lautſymboliſche Silben in die Maſſe: „dagloni gleia glühlala". Vor allem aber muß das alte Hauptmittel aller Dichter, die es nicht zum poetiſchen Schauen bringen, herhalten: ein mühſamer abſichtsvoller, Symbolismus. Da der Autor die thatſächlich erregenden Momente nicht in Poeſie aufzulöſen verſteht, ſo hängt er ihnen ein Glockenwerk geheimnisvoller Beziehungen und dunkler Ahnungen an, das ihre nüchterne Thatſächlichkeit übertäuben ſoll. Freilich iſt dabei nicht an ein äußerliches Aufputzen zu denken. Dehmels tiefer Ernſt, ſein leidenſchaftliches Bemühen, ſich aus den Banden einer ſinnlich erregten Unklarheit zu überſinnlicher Helligkeit durchzuarbeiten, wirkt ergreifend und hat wohl auch einen großen Anteil an der ſtarken Wirkung auf die Jugend, die dieſer ſo durchaus unjugendliche Poet ausübt. In dem farbenreichen Ballett „Lucifer" (1900) ſcheint Dehmel jene Grundrichtung ſeiner Poeſie gleichzeitig als leitende Idee der weltgeſchichtlichen Entwickelung darſtellen zu wollen.

Eine Miſchung der Kunſtſtile, wie wir ſie im letzten Jahrzehnte in der Blüte treffen werden, bereitet ſich ſchon vor bei Ferdinand Avenarius (geb. 1856), deſſen Gedichte („Wandern und Werden" 1881, „Lebe!" 1893, „Stimmen und Bilder" 1897) wie ein Echo ſeiner (übrigens vortrefflichen) Anthologie („Deutſche Lyrik der Gegenwart ſeit 1850", 2. Aufl. 1884) erſcheinen, und der in ſeiner letzten Sammlung mit ihrer Ausſtattung, mit den halbſymboliſchen Bildern, dem gelblichen Papier und den altertümlichen Typen ſchon äußerlich andeutet, wie er auch inhaltlich die neuen Moden mitmacht, ohne die alte Bildungspoeſie aufzugeben. Auf deren Boden ſtehen auch die formſchönen Gedichte (1881) von Ernſt Zitelmann (geb. 1852), der ſich an der Hand Theodor Storms und des Volksliedes zu der tapferen lyriſch-didaktiſchen Poeſie ſeines „Momento vivere" (1894) durcharbeitete.

Den Kultus des Neuen, den wir als ein Kennzeichen dieſer nervöſen Periode herausgehoben haben, ſehen wir auch in der Lyrik

mächtig und für die Schwächeren gefährlich; aber wir ſehen auch hier, wie beim Drama, als ſeine Wirkung originelle Kunſtwerke entſtehen. Faſt durchgängig gilt freilich für dieſe Zeit die Regel, daß die Autoren intereſſanter ſind als ihre Werke, und auch wohl bedeutender. Julius Hart und Heinrich v. Stein, Bölſche und Dehmel, Hartleben und Harden, Sudermann und Arno Holz ſind Figuren, für die man recht gern ein paar leidlich gelungene Produkte unintereſſanter Dichter früherer Zeiten hingiebt. Die Nervoſität eines Hermann Bahr und die ruhige ernſte Entwickelung eines Gerhart Hauptmann ſind gleich typiſch und gleich ſehr Beweiſe für den leidenſchaftlichen Ernſt, mit dem dieſe Zeit ſuchte und ſtrebte.

Mit einem Schlagwort läßt ſich der neue Geiſt nicht abthun, der Nietzſches Philoſophie, Hauptmanns Drama, den Roman der Helene Böhlau und der Ricarda Huch, die Lyrik Detlevs v. Liliencron, von Stefan George und der Iſolde Kurz ſchuf. Eins aber iſt für ihn weſentlich, ob er naturaliſtiſche Formen wähle oder idealiſtiſche, ob er ſich an alte Art anſchließe oder ganz neue Pfade ſuche: die Liebe zur Wirklichkeit. Ein intenſives Ausſchöpfen des Gegenſtandes wird Antrieb zu minutiöſen Gegenſtandsſchilderungen und Augenblicksporträts, wird Urſache zu kunſtvollem Einkleiden des gewonnenen Eindrucks, wird Ausgangspunkt für ein leidenſchaftliches Schwelgen in der Erregung ſelbſt. Intenſiver als die Früheren fühlen dieſe Jüngeren — ſo heftig oft, daß die Kunſt darunter leidet; aber der Dilettantismus einer ſpielenden Bildungspoeſie iſt überwunden.

Eine weitreichende Erregung, eine weitverbreitete Sehnſucht nähert die Welt der Genießenden wieder dem engeren Kreis der Schaffenden. Die Kunſt fängt leiſe an, aus einem Sport der beſtſituierten Kreiſe — mehr war ſie nicht in der Münchener Glanzperiode — zu einer nationalen Angelegenheit zu werden. Nur weiterzuführen hatte das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts dieſe großen Anfänge. Das zwanzigſte Jahrhundert aber wird vielleicht die Jahre von 1881—1889, von Nietzſches „Morgenröte“ bis zu Hauptmanns „Sonnenaufgang“, mit all jenem Zauber umkleidet ſehen, mit dem glückliche Erben die harten Eröffnungsthaten ihrer Ahnen und Reichsgründer zu umkleiden lieben!

Zehntes Kapitel.

1890—1900.

Wir haben das Jahrzehnt 1880—1890 als das nervöſe bezeichnet; ſuchen wir für die folgenden Jahre nach einer einheitlichen Kennzeichnung, ſo läge ſie wohl am beſten in dem Wort Konzentration. Auf politiſchem Gebiet war die Konzentration eine notwendige Erholung nach der Aufregung jener letzten Jahre der Ära Bismarck. Und dieſer neuen Konzentration gelangen denn auch Leiſtungen wie die Fertigſtellung des Bürgerlichen Geſetzbuches, das dem ganzen Reich die Wohlthat einheitlicher Rechtsnormen verbürgte; die Herſtellung des neuen Plans, nach dem die deutſche Flotte, einſt dem Volk das geliebteſte, den Regierenden das unbequemſte Symbol der Einheit, das mächtigſte Werkzeug zur internationalen Vertretung unſerer Rechte werden ſoll; die Ausdehnung unſeres jungen Kolonialreiches.

Freilich hat dieſe Konzentration ihre Schattenſeiten. Von den großen Ideen früherer Zeiten ſieht unſere Gegenwart denn doch wohl allzu leichten Herzens ab. Toleranz! alle deutſchen Geiſteshelden haben ſie verfochten, Wolfram von Eſchenbach und Walther von der Vogelweide, Friedrich der Große und Leſſing, Goethe und Humboldt. Am Ende ſeines unvergleichlich ruhmvollen Lebens ſchrieb Moltke ſeine „Troſtgedanken“ nieder und kehrte zu den Grundanſchauungen unſerer klaſſiſchen Dichter und Denker zurück: „Sollte nicht jedes fromme Gebet, möge es nun an Buddha, an Allah oder Jehova gerichtet ſein, an denſelben Gott gelangen, außer dem es ja keinen giebt? Hört doch die Mutter die Bitte des Kindes, in welcher Sprache es auch ihren Namen lallt.“ Das war die duldſame Menſchenliebe der Aufklärungszeit; heut hat man für ihre angeblich „poeſieloſe Nüchternheit“ nur Hohn und Spott, ohne ſich doch im poſitiven Glauben zu der Innigkeit jener Überzeugungen

erheben zu können. — Gerechtigkeit! das Wort ſtand lange bei uns in höchſten Ehren. Heut ſoll überall, wie im 17. Jahrhundert, die Staatsräſon entſcheiden, und der Grundſatz „salus publica suprema lex“ wird zur Rechtfertigung jeder Maßregel ausreichend befunden, in der man das fundamentum regnorum vermißt. — Humanität! man darf das Wort nicht mehr ohne den verächtlichen Zuſatz „ſchwächlich“ ausſprechen. Man begeiſtert ſich für die Prügelſtrafe. In allen Ständen hat die Verrohung zugenommen; man braucht nur an den Ton zu denken, der in den Parlamenten herrſchend geworden iſt.

Auch das ſind Folgen einer Konzentration, die zuweilen gefährlich nahe an Beſchränktheit grenzt. In Wien auf der Philologenverſammlung (1895) hat ein großer Forſcher, der nichts weniger als ein Pedant iſt und bei aller Gelehrſamkeit ſich die Fühlung mit dem modernen Leben gewahrt hat, Hermann Diels, weithin vernehmliche Worte geſprochen. „Es geht nicht nur in unſerem Vaterlande, ſondern in der ganzen civiliſierten Welt ein böſer Geiſt mit eiſernen Händen und hölzernem Kopfe um: das Banauſentum! Es iſt ein Geiſt, der nicht nur Ungebildete, ſondern auch Übergebildete ergreift und alles Hervorragende zu vernichten ſucht.“ Als Diels ſo ſprach, hatte wohl Nordau ſchon ſeine „Entartung“ geſchrieben; aber die Reichstagsdebatte über das Straßburger Goethedenkmal hätte man damals wohl noch nicht für möglich gehalten.

Aber nicht überall wirkt die Konzentration, das Verengen des Geſichtskreiſes und der Intereſſen, ſchädlich. Für die Kunſt und für das litterariſche Leben hat die allgemeine Tendenz auf zunehmende Arbeitsteilung, auf näher liegende Ziele greifbare Vorteile gehabt.

Ein äußeres Zeichen dafür iſt die zunehmende Individualiſierung der Verlagsfirmen. Heute pflegen etwa W. Hertz (Herman Grimm, Paul Heyſe) und Velhagen und Klaſing die Litteratur älterer Schule, Cottas Nachfolger (Sudermann), Grunow in Leipzig (Th. Nieſe, A. Niemann) und Gebrüder Paetel in Berlin (Marie v. Ebner, Hans Hoffmann, Anſelm Heine) Schriften, die eine Haltung älteren Stils mit modernen Tendenzen vereinigen, Schabelitz in Zürich Bücher von radikalſter Geſinnung; während eine ganze Anzahl jüngerer Firmen, wie S. Fiſcher (Gerhart Hauptmann, Hartleben, Georg Hirſchfeld), Schuſter und Löffler (Liliencron, impreſſio-

niſtiſche Lyriker), G. Bondi (Ruederer, Halbe, Stefan George), F. Fontane in Berlin (Clara Viebig, Ompteda, W. v. Polenz), Spohr in Leipzig (Marie Janitſchek, Evers), Langen in München, Henckell in Zürich ſich ſpeciell die Pflege jüngerer Talente, zum Teil in eigenartiger Nuancierung, angelegen ſein laſſen. Das erinnert an die Zeit um 1840, wo G. Wigand „der litterariſche Pflegevater der Hegelinge“ war, Hoffmann und Campe das Junge Deutſchland, Veit und Co. den bürgerlichen Liberalismus begünſtigten; oder wieder um 1865, wo S. Hirzel die politiſch-hiſtoriſchen Vorkämpfer der deutſchen Einheit unter ſeine Flagge nahm. Entſprechend iſt die Zahl der Zeitſchriften gewachſen, die ſich zum Teil — nach franzöſiſchem Muſter — ſehr exkluſiv halten und ein enges Programm mit wenigen eifrigen Mitarbeitern durchzuführen ſuchen, zum Teil gerade der Propaganda dienen wollen.

Drei unter dieſen Zeitſchriften verlangen eine beſondere Erwähnung. Der „Pan“ (ſeit 1895) ſtrebt das Ziel an, ein Centralorgan der „fortgeſchrittenen Kunſtkreiſe“ zu ſein. Wie weit er dies Ziel erreicht hat, iſt hier nicht zu beurteilen; auf die Tendenz kommt es uns hier an: auf den Verſuch, diejenigen Kreiſe, für die das Mitleben in der neueren Kunſt ein Teil der Exiſtenz iſt, zu einer geſchloſſenen Gemeinde zuſammenzubringen, wie etwa „Horen“ oder „Athenäum“ zu anderen Zeiten die Glocke zum gemeinſamen Gebet einer Künſtlergenoſſenſchaft ſein wollten. Ein ſolches Unternehmen iſt, gelingt es oder gelingt nicht, an ſich bedeutend als Zeichen, daß ein feſter Kern von Liebhabern da iſt, nach Anſchluß ſucht und die Gemeinſamkeit der Intereſſen fühlt. Poeſie, bildende Kunſt, Kunſtgewerbe — ſie gehören alle in dieſen Kreis. Aus ähnlichen Bedürfniſſen ſind aber auch die politiſch-äſthetiſchen Zeitſchriften neuen Stils hervorgegangen, die „Jugend“ und der „Simpliciſſimus“. Die „Jugend“ (ſeit 1895) ſuchte zuerſt eine humoriſtiſche Zeitſchrift höheren Stils darzuſtellen. Man ging etwa von der Auffaſſung aus, die der berühmte engliſche Dichter und Romanſchriftſteller George Meredith in ſeinem Büchlein über den Geiſt des Komiſchen vorgetragen hat: daß der Geiſt, der Luſtſpiele, Satire, Scherze höherer Art beſeele, nichts anderes ſei, als eine Äußerung der Lebensfreude ſelbſt, die überquelle und zur Wohlthat werde allen, die nach Lebensluſt dürſten. So ſollte auch die „Jugend“ nicht bloß Spaß und Satire bringen, ſondern auch Bilder und Gedichte von heller Färbung, ja auch von kräftiger

dunkler Tönung, die doch immer Freude an den Kräften des Lebens ſelbſt offenbare. Es war ein glücklicher Gedanke, ganz aus dem Gedankenkreiſe jener Zeit, als deren Prophet ja doch einmal Nietzſche gelten wird; eine Art fortwährenden Bekenntniſſes zur Freude an der Buntheit des Lebens ſelbſt, an ſeinem ſchelmiſchen Spiel und ſeinem packenden Ernſt ſollte abgelegt werden. Noch mehr Glück machte der ſcharfe, magere, einſeitige Gegenpart der „Jugend“, der „Simpliciſſimus“ (ſeit 1896). Man kann dies als Tendenz der merkwürdigen Zeitſchrift bezeichnen: dem deutſchen Volk in bitterſtem Hofnarrenton immerfort ſeine Ideale vorzuhalten. In der That! ſeine Ideale! idealiſtiſch durchaus iſt der bittere, zuweilen auch ſchädlich-giftige Spott dieſes Blattes. Der geniale Zeichner zumal, der ihm ſeine Eigenart aufprägt, Th. Th. Heine, iſt erfüllt von dem Glauben an die alten Ideale der Deutſchen; und ſeine „Bilder aus dem Familienleben“, deren Hohn auf ſentimental-idylliſche Scenen ſicherlich oft über das Ziel hinausſchießt, ſind nicht anders zu deuten, als Jahns Zorn über weichliches „Verliegen“ der Deutſchen, als Wolfgang Menzels Wut über die Förderung, die Goethe „der weibiſchen Erſchlaffung der Zeit“ durch „ſeine ſüße Rede“ gönne. Der übertreibende und daher ſchließlich monotone Haß gegen den Militarismus widerſpricht dem nicht, weil nicht die Vorbereitung auf den Kampf geſcholten wird, ſondern der Dünkel gewiſſer Kreiſe und die Unterwerfung anderer unter dieſen Hochmut. In anderen Dingen erinnert die heftige Kritik des „Simpliciſſimus“ an die der romantiſchen Zeit: der Staat als Götze, die konventionellen Anſchauungen über Sitten und Moral, der Geſchmack des Philiſters werden vom Standpunkte des Individualismus aus gegeißelt.

Es iſt der Geiſt einer ſcharfen Kritik, aber einer auf poſitive Ziele konzentrierten, der dieſe Zeit erfüllt. Aufbauen will die ſchonungsloſe Kunſtkritik wie die ſtrenge Zeitkritik. Das merkwürdigſte Zeugnis für dieſen Grundzug des Jahrzehnts ſteht am Eingang dieſes Zeitraums: das Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutſchen“ (1890). Der Autor, ein früherer Archäolog Namens Julius Langbehn, hatte ſich nicht genannt; der Reiz des Geheimniſſes ſteigerte noch die märchenhafte Wirkung des Buches. In drei Jahren erſchienen 42 Auflagen; eine Zeit lang ſprach man von nichts anderem. Parodien regnete es, Nachahmungen, Streitſchriften; dann wurde es ſtill. Heut iſt das Buch

schon fast ein Mythus geworden; man kennt es nur noch vom Hörensagen. Als ein konfuses Gerede über allerhand Dinge wird es geschildert, wobei der Verfasser von Zeit zu Zeit immer wieder den Namen Rembrandts nenne ... Ich wage noch heut zu behaupten: es war ein bedeutendes Buch, und es war eine That.

Energisch genug setzte der Schüler Nietzsches — dessen „Schopenhauer als Erzieher" den (vielfach nachgeahmten) Titel bestimmt hatte — und besonders Lagardes ein: „Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimnis geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustande des langsamen, einige meinen auch des rapiden Verfalles befindet." Die Verflachung schalt er, das oberflächliche Behagen, die breite Roheit des „gesunden Menschenverstandes", der an das nicht glaubt, was zu grob zu fühlen ist; vor allem aber das Herunterkommen der Persönlichkeit. Was er wollte, war dasselbe, was als Bannerträger des Jungen Deutschland einst Wienbarg gefordert hatte: ein neues Leben als Grundlage einer neuen Kultur. Neue Kunst, neuen Staat, neuen Glauben, Auffrischung des echten Volksgeistes, Neubelebung seiner natürlichen Grundelemente — alles das erhoffte er von einer Durchbildung der Persönlichkeiten. Stil forderte er; Stil zu fordern ward ein Glaubensartikel dieser Zeit. Das bewunderte sie an Böcklin und Richard Wagner, das ehren wir an Stefan George und Ricarda Huch: daß sie Stil haben, daß jede Linie mit ihrer Persönlichkeit untrennbar verbunden ist. Langbehn, ein Bewunderer Bismarcks wie nur einer, stellte doch als typisches Vorbild nicht ihn hin, sondern Rembrandt, den großen germanischen Maler. In seiner Persönlichkeit suchte er wie in einem Brennpunkt alles zu versammeln, was die Zeit entbehre und verlange; als ein „Gleichnis alles Wünschenswertesten" stellte er den — etwa neben dem Romanen Michelangelo — persönlichsten aller Künstler in den Mittelpunkt und schritt nun in rastloser Betrachtung auf und ab, um immer wieder von seiner Sehnsucht zu seinem Ideal, von seinem Ideal zu seiner Sehnsucht zu kehren. Heroenkultus trieb er im Dienst der Gegenwart, und Zeitfragen sub specie aeterni. So entstand ein wunderliches Buch, rhapsodisch, lyrisch-didaktisch. Es sind freilich nicht Melodien, die man leicht nachpfeifen kann, sondern eine „unendliche Melodie" im Sinne Richard Wagners, und Rembrandts Name ist nur das Stimmung gebende, einigermaßen willkürlich gewählte Leitmotiv. Aber alle echten Töne der Zeit klingen

an: die freie Kritik — und der Heroenkultus; die Überschätzung der Rasse — und die Andacht zur Kunst.

Freilich thut er auch wohl des Guten zu viel, künstelt, bringt zu viel heran. Gleich den Romantikern übertreibt er das Vertrauen auf die Sprache und hält Wortspiele für Orakel, oder er treibt Sport mit Symbolen. Romantiker war er vor allem auch in der Unfähigkeit zum Schaffen abgerundeter Kunstwerke. Als er „40 Lieder von einem Deutschen" (1891) erscheinen ließ, erschraken die Bewunderer der großen Rhapsodie über die furchtbare Prosa dieser Reimereien:

Du ringst die weißen Arme
Und niemand sieht dir zu;
Du seufzest herzgebrochen
Und kommst doch nicht zur Ruh ...

Bereits im nächsten Jahre ward ein anderer litterarischer Allarmschuß mit wirklicher Aufregung aufgenommen. Der sächsische Litterarhistoriker Gustav Wustmann (geb. 1844 in Dresden) ließ in seinen „Allerhand Sprachdummheiten" (1891) ein strenges Gericht ergehen über eine einzelne Seite jener allgemeinen Verwahrlosung, die Langbehn aufs Korn genommen hatte: über die Verlotterung im Sprachgebrauch. Die Vernachlässigung der Sprache bestand; und die Brüder Hart hatten schon bei unseren gefeiertsten Romanschriftstellern Sätze aufgestochen wie diese: „Für das, was ich auf einem anderen Schauplatz that, zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt, müßten Sie erst das seltsame Geheimnis verstehen, die Zahl meiner Tage zu vergrößern, wenn Sie mir die Qual meines Kerkers verlängern wollen" (Spielhagen, „Die von Hohenstein"); „er sah durch die blaue Brille, die er neben sich auf dem Tische liegen hatte, in die Landschaft hinaus" (Heyse, „Kinder der Welt"). Wenn Autoren, deren Stil man rühmt, so schreiben, durften wir uns über die Sätze bei Jordan oder Kretzer kaum wundern. Öffentliche Festreden, populärwissenschaftliche Bücher, Zeitungsartikel selbst von berühmten Federn bieten noch Schöneres. „Könnte Leibniz, auf seinen eigenen Schultern stehend, heut unsere Erwägungen teilen ..", sagte du Bois-Reymond in feierlicher Festsitzung der Akademie („Die sieben Welträtsel"), oder Julius Rodenberg: „Hier, ein Vierundzwanzigjähriger, wie ich selber, hat Joachims Geige mich zuerst bezaubert." Der Theolog Rocholl sagt: „Sie starb abwesend zu Rom"; der Essayist Herman Grimm:

„Viele Sonaten Beethovens, wenn man sie deuten wollte, scheinen das Durcheinanderwühlen solcher Empfindungen darzustellen. Homer schon hat das erkannt und für sein Gedicht ausgebeutet“ („Homer“). Daß Autoren, die sonst gerade wegen der Pflege ihres Stiles berühmt sind, solche Menschlichkeiten begegnen, hat an sich nicht viel zu sagen; schlimmer ist es, daß der Leser, auch wenn er Kritiker ist, bei uns gleichmütig über solche Entgleisungen weglieſt, die in Frankreich sicher, in England wahrscheinlich der sorgsamere Recensent sofort bemerken würde. Noch duldsamer als gegen solche Verfehlungen im Ausdruck war man bei uns nur zu lange gegen das hölzerne, steife, nicht gerade Unsinn ergebende, aber doch auch nie nach dem treffenden Ausdruck suchende Alltagsdeutsch sehr vieler Schriftsteller. Wir hatten schon schlimmere Zeiten gehabt; so viel auch über unser heutiges Zeitungsdeutsch gescholten wird — besser ist es als das der Gutzkowischen Periode. Was für Stilblüten hebt Kreyssig aus Gutzkows eigenen Hauptromanen heraus! „Die Jockeys bilden sich zu einem Verein.“ „Eine schmutzige Hand wühlt im Schrank und tritt alles, was ihr vorkommt, mit Füßen.“ Besonders bezeichnend für die wütende Hast, mit der Gutzkow schrieb, sind die schrecklichen Verbalsubstantiva: „das Suchenmüssen eines Freundes“; „das Übergetretensein zur protestantischen Religion“; und so sagt er gar: „das Ratsame, warum Lucinde fortgegeben werden mußte“. So schreibt weder Jordan noch Hopfen und kaum Vacano. Aber immerhin — es war schlimm genug. Statt kräftiger Wendungen unbestimmte Phrasen, keine Nuance, kein individueller Stil; vor allem — keine Anschauung. Wie schlagend hat Nietzsche in seiner ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ diesen Mangel bei einem sonst feinen Stilisten wie D. Fr. Strauß aufgedeckt! Das verbindet jene groteske Metapher du Bois-Reymonds mit dem leeren Reporterstil: hier wie dort wurde das fertige Material der Sprache ganz dilettantisch, roh, aufs Geratewohl gebraucht. Beschäftigte sich einmal ein Dichter näher mit dem Sprachmaterial, so bewies er nur um so deutlicher, wie er seiner Vatersprache entfremdet war; so Robert Hamerling.

Gegen diesen Unfug hatten sich nun zwar längst „gelehrte deutsche Männer, der deutschen Rede Kenner“ erhoben und hatten sich auch wiederholt schon in patriotischen Vereinigungen zusammengefunden; die größte Wirkung erreichte der auf Hermann Riegels „Mahnruf“ (1885) gegründete „Allgemeine deutsche Sprachverein“. Die Hauptarbeit fiel aber, wie immer, Einzelnen zu.

Vor allen wirkten zwei bewährte Schulmänner. Rudolf Hildebrand (1824—1894) hat als Docent, in Zeitschriften, in Büchern unablässig für die Belebung der Anschauung beim Sprechen und für die Beachtung des Klangs beim Lesen gewirkt; vor allem hat sein prächtiges Werkchen „Vom deutschen Sprachunterricht“ (1867) seit der zweiten Auflage (1879) in Schulen und bei Lesern eine lebendige Saat ausgestreut, und andere Sammlungen („Aufsätze und Vorträge“ 1890; „Beiträge zum deutschen Unterricht“, herausgegeben 1897) brachten neue Frucht. Immerhin blieb Hildebrands Einfluß doch wesentlich auf solche Leser beschränkt, die sich berufsmäßig mit der deutschen Sprache beschäftigten. Weitere Kreise zog schon das berühmte Buch „Vom papiernen Stil“ (1889) von Otto Schroeder (geb. 1857). Ihm kam es vor allem auf die Urwüchsigkeit der Rede an; das lahme ungefühlte Deutsch mit seinen hölzernen „derjenige“, „welcher“ als Relativ, „derselbe“, mit seinen pedantischen Unterscheidungen und groben Gleichsetzungen verletzte seine originelle Künstlernatur so gut wie seine historische Kenntnis. Er ging noch energischer, angreifender vor als Hildebrand; es genügte doch noch nicht. Die Zeit verlangte einen Mann mit eisernem Besen; die feinsinnigen Interpreten, die klugen Wortwähler genügten nicht. Befehle wollte man. Die Zeit war verstimmt durch die „Anregungen“, die man ihr zwanzig Jahre lang geboten hatte; um sich konzentrieren zu können, verlangte sie kommandiert zu werden. Das wußten sogar die Meister der Reklame, die uns jetzt mit den berühmten „Imperativen“ anschrieen: „Schmücke Dein Heim“, „Koche mit Gas“, „Bade zu Hause“, rief man uns vom Morgen bis Abend zu, als sei dann alles Erdenheil erreicht. Der neue Sprachdiktator machte es ihnen nach. Ohne Ehrfurcht vor den größten Meistern der Sprache, ohne Rücksicht auf die historische Entwickelung, ohne Feinheit des Verständnisses entwarf Wustmann sein grammatisches Strafgesetzbuch — und man war entzückt. Es hatte auch seine Vorteile, daß der Angriff der Sprachverbesserer nun auf ein paar augenfällige Mängel konzentriert wurde. Jetzt endlich wurde die ganze schreibende Welt aufmerksam; man studierte dies Büchlein, und in gewissen Punkten ward unzweifelhaft dadurch ein Fortschritt erzielt. Man schreibt jetzt vielfach sauberer als früher, wenn auch nicht kräftiger; und daß man überhaupt in Kreisen, wo sonst das erste beste Wort genügte, sich wieder Mühe giebt, ist an sich ein Segen.

Auch in dieser neuen Aufmerksamkeit auf das Werkzeug der

Sprache liegt ein Zeugnis für den Geiſt des Jahrzehnts. Eine Abkehr von läſſigem Gehenlaſſen liegt auch in der größeren Sorgfalt der Wortwahl und des Satzbaus. Aber das ſind doch erſt die tieferen Stufen jener „Sammlung“, die Grillparzer in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ mit den Worten des Prieſters hochpreiſt:

Sammlung? Mein Kind, ſprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühlteſt du des Wortes Inhalt,
Das du geſprochen, Wonne meinem Ohr? ...
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerſtreuung nur verkennt's und ſpottet.

Sammlung in dieſem hohen Sinne fehlt doch der Zeit auch nicht. Auf ihrer Wertſchätzung beruht der neue Stil in der Proſa der Ricarda Huch wie in den Verſen Stefan Georges. In den affektierten Extrakten Peter Altenbergs wird dieſe Sammlung, dieſes Zuſammenfaſſen und Zuſammenpreſſen Manier. In der Kunſtlehre der Neueſten wird es zum vornehmſten Glaubensartikel: nichts darf die Sammlung ſtören. Früher ſagte man: nichts darf die Illuſion ſtören. Eine nicht zu unterſchätzende Entwickelung liegt zwiſchen beiden Formeln.

Dieſer Charakter der Sammlung bringt es auch mit ſich, daß mindeſtens im Beginn des Jahrzehnts nicht die unruhigen Jungen, ſondern die noch jugendfriſchen Alten die Führung haben. Im Roman hat der ſiebzigjährige Theodor Fontane (1819—1898) ſich mit „Irrungen Wirrungen“ (1888) und „Stine“ (1890) an die Spitze geſtellt, und die in langer Lebensarbeit geſammelte Kunſt und Kraft läßt ihn mit einem Schlage gewinnen, was die Neuen vergeblich erſtrebt hatten: die ſchlichte realiſtiſche Erzählung, die nichts giebt und geben will als ein durch ein Temperament angeſehenes Stück Wirklichkeit. In der Novelle war die reife Technik und der ſichere Stil C. F. Meyers (1825—1898), einſtweilen noch ſo wenig erreicht wie ſeine pſychologiſche Feinheit und die zarte Wiedergabe des Milieus in der „Verſuchung des Pescara“ (1887); in der Lyrik nahm Liliencron (geb. 1844), zwar beträchtlich jünger als jene beiden Epiker, doch ebenſo viel älter als die neue Generation, unbeſtritten die Spitze; und ſelbſt im Drama ſchien der Erfolg Wildenbruchs (geb. 1845) mit „König Heinrich“ (1896)

einen Augenblick den Sieg der neuen Richtung aufzuhalten, wenn man selbst Ludwig Fulda (geb. 1862) mit dem „Talisman“ (1893) den „Jungen“ zuzählen wollte. Jakob Burckhardts Nachlaß ward durch die Persönlichkeit des Autors, die Reize der Darstellung, die Kraft des Stils für die vielen jüngeren Kunstschriftsteller ein gefährlicher Nebenbuhler. Diese selbst aber, die jetzt mit mehr oder weniger Glück das Resultat ihres Nachgrübelns und ihrer Praxis mitteilten, gehörten ganz wesentlich mit zur Signatur der Zeit: auch sie strebten eine positive Kritik, eine fruchtbare Konzentration auf bestimmte Ziele an. Neben dem Sturmvogel dieser Bewegung, Hermann Helferich (eigentlich Emil Heilbut, geb. 1861: „Neue Kunst“ 1887), sind besonders die Männer der Galeriepraxis zu nennen: Julius Lessing in Berlin, Karl Woermann in Dresden („Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ 1894), Alfred Lichtwark in Hamburg mit seinen zahlreichen kunstpädagogischen Schriften („Blumenkultus“ 1897, „Deutsche Königsstädte“ 1898), der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo v. Tschudi („Kunst und Publikum“ 1898), dazu ältere wie Woldemar v. Seidlitz in Dresden („Die Entwickelung der modernen Malerei“ 1897) und Wilhelm Bode in Berlin, dessen Streit mit Anton v. Werner um die Aufgabe der Berliner Kunstakademie zu einer charakteristischen Etappe im Kampf um die neue Kunst und die neue Kunstauffassung überhaupt ward. Auch der Forschungen über die historischen Grundlagen der Kunst bemächtigte sich in den schönen Werken von Ernst Grosse („Die Anfänge der Kunst“ 1894) und Karl Bücher („Arbeit und Rhythmus“ 1896) ein kräftiger Realismus, der den Auffassungen der jungen Praktiker zu gute kam. Besonders bezeichnend ist aber, wie die theoretischen Schriften ausübender Künstler emporschießen: Max Klinger („Malerei und Zeichnung“ 1891), Adolf Hildebrand („Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ 1893), Wilhelm Trübner („Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ 1898), Max Liebermann („Degas“ 1899) suchen die von ihnen praktisch längst vertretenen Anschauungen nun auch mit der Feder geltend zu machen. Aus dem Lager der „Alten“ steht ihnen nur Otto Knille („Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ 1887, 1892) und, mit Reden und ähnlichen Manifestationen, Anton v. Werner gegenüber. Für ein neu aufblühendes Kunstleben ist auch dies Schreiben der Künstler ein beachtenswertes

Symptom: sie verlangt es so mit ganzer Seele nach dem neuen Reich der Kunst, daß die Waffen des Praktikers ihnen nicht genügen; und der Anteil ringsum ist groß genug, um sie Erfolge auch bei direkter Ansprache hoffen zu lassen. — Die Summe der neuen Kunstanschauungen suchen dann bedeutende historische Werke zu ziehen: Richard Muther (geb. 1860: „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ 1893), der leider Vorarbeiten anderer und eigene Arbeit nicht sorgfältig genug schied, gab in geistreicher Zusammenstellung die erste wirklich das ganze Gebiet umfassende und einen Ausblick in die Zukunft ermöglichende Darstellung; Carl Neumann (geb. 1860) schrieb „Den Kampf um die neue Kunst“ (1896), voll feiner Parallelen zwischen bildender Kunst und Poesie, zwischen Kunst und Wissenschaft, überall reich an fruchtbarer Zusammenfassung und anregender Kritik; Cornelius Gurlitt (geb. 1850) folgte mit seiner „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts“ (1899), die hier zu rühmen sich leider verbietet.

Im wesentlichen schien doch der Kampf um die neue Kunst bereits entschieden. Die alte konventionelle Kunst mit ihren Theaterhelden und Romaneffekten ist abgethan. Damit ist keineswegs gesagt, daß sie aufgehört hätte. Romane und Theaterstücke vom alten Schnitt werden Tag für Tag fabriziert, und die Romane finden Leser, lobende Kritiker, auch wohl ein Plätzchen in einer litterarhistorischen Übersicht. Die Theaterstücke beherrschen trotz alledem und alledem die Bühne, wie in den Tagen, da Schiller schrieb und Kotzebue aufgeführt wurde; und das Berliner Schauspielhaus, das von allen bedeutenden Werken der neuen dramatischen Kunst nur eine kurze Zeit lang „Hannele“ und ganz vereinzelt einmal ein Stück von Anzengruber gegeben hat, ist für die Blumenthal und Lubliner, Skowronnek und Lauff jederzeit zu haben. Wie schrieb doch Platen in der „Verhängnisvollen Gabel“ (1826):

Mittelmäßigem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne bloß,
Und verbannet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Übels Quell,
Preist man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell!

Dennoch steht es heute nicht, wie zur Zeit von A. W. Schlegels Klage. Die wirkliche Litteratur ist nicht mehr Eigentum weniger; das Volk liest nicht nur Unlitterarisches. Ein deutliches Gefühl, was ein Kunstwerk ist und was ein „Schmöker“, bildet sich aus.

Und wo die lebendige Litteratur sei, darüber herrscht kein Zweifel mehr. Nicht bei denen, die ausgefahrene Geleise empfehlen, weil einst Könige diesen Weg fuhren, sondern bei denen, die die Wirklichkeit, das Leben, den persönlichen Anteil an der Existenz zur Grundlage der Kunst machen.

Doch auch Theater und Lesewelt versagen sich immer weniger den neuen Tendenzen. Wie mühsam gelangte selbst Anzengruber zu Aufführungen! Heute haben die jungen Dramatiker keine Not. An wirklichen Talenten fehlt es da nicht, die fast durchweg die psychologische Erfassung und die realistische Sprache der Hauptmann-Schüler mit einer größeren Weichheit verbinden. An erster Stelle stehen der Norddeutsche Halbe und der Österreicher Schnitzler.

Max Halbe (geb. 1865 in Guettland in Westpreußen) beherrscht meisterlich die Lokalfarbe seiner altpreußischen Heimat, die übrigens, wie Bartels bemerkt, in der neuesten Litteratur besonders wirksam vertreten ist; wir erinnern nur noch an Sudermann. Der alte Geistliche in der „Jugend" (1893), der Rittergutsbesitzer in „Mutter Erde" (1898), die Pietisten im „Tausendjährigen Reich" (1900) haben die volle sichere Gegenwart, die Goethe als Triumph der antiken und jeder echten Kunst ansah. Die Atmosphäre des ganzen Stücks ist jedesmal einheitlich und von großer Feinheit der Wiedergabe: der Hauch jugendlich-täppischer Liebe liegt über seinem berühmtesten Drama, dumpfe ungelüftete Stubenatmosphäre mischt sich mit einem frischen Lufthauch von Äckern und Feldern in „Mutter Erde"; der seltsam parfümierte Dunstkreis der Pensionen ist fast bis in die einzelnen Reden der „Heimatlosen" (1899) zu verspüren. Aber Halbe bleibt immer in der Zustandsmalerei stecken, so sehr, daß der Schluß fast immer gewaltsam, zufällig, aufgedrungen ist, zumeist ein hysterischer Selbstmord („Mutter Erde", „Die Heimatlosen") oder ein Unglück („Jugend"). In dem „Tausendjährigen Reich", das mit einer so packenden Zeichnung der Hauptfigur einsetzt, muß gar ein melodramatischer Blitzschlag die Katastrophe einleiten. Die Hauptfiguren sind bei ihm oft nur passive Prüfsteine für die Verhältnisse, bald uninteressant und konventionell, wie die „Suchende" aus der Kleinstadt, die von der Großstadt verschlungen wird, und der brutal-gesunde Lebenskünstler in den „Heimatlosen", bald voller Widersprüche nicht im Charakter, sondern in der Zeichnung, wie die ganz auseinanderfallende Emancipierte in „Mutter Erde". Das gefährliche Hilfsmittel symbolischer

Naturerſcheinungen und ähnlicher Sinnbilder wandte er anfangs, etwa wie Spielhagen in der „Sturmflut“, mit entſchiedenem Glück („Eisgang“ 1892), ſpäter („Lebenswende“ 1896) mit zu geſuchter Deutlichkeit an. Wo er aus dem Gebiet der realiſtiſch geſchilderten Gegenwart entweichen will, verſagt ſeine Kunſt („Der Eroberer“ 1899), ebenſo im leichten Scherzſpiel („Der Amerikafahrer“ 1894). Dagegen hat er in einer Dorfgeſchichte, die die ganz naturaliſtiſch aufgefaßten Geſtalten in Zolas Art zu faſt allegoriſchen Figuren von myſtiſcher Größe wachſen läßt („Frau Meſeck“ 1897), ein ſtarkes Können bewieſen. Seine Entwickelung wird weſentlich davon abhängen, ob er die ungewöhnliche Begabung für lyriſche und epigrammatiſche Effekte in den Dienſt einer ſtrengen Charakterentwickelung zu zwingen lernt; bis jetzt hat er, wie Hauptmann in ſeiner älteren Periode, nur mit fertigen Charakteren gearbeitet, und auch dieſe nehmen bei ihm leicht etwas Konventionelles an.

Wenn eine gewiſſe altpreußiſche Schwere Halbe kennzeichnet, ſo gewinnt Max Dreyer (geb. 1862 in Roſtock) vor allem durch die Friſche ſeiner Darſtellung; ſelbſt wo er viel benutzte Motive anfaßt („Winterſchlaf“ 1895), giebt er den Geſtalten etwas Neues, Unverbrauchtes. Sein Luſtſpiel („Drei“ 1892, „In Behandlung“ 1897, „Großmama“ 1898) und Schauſpiel („Der Probekandidat“ 1900) hat mehr von der alten Intrigenkomödie, als das ſeiner Mitbewerber, und zeigt zuweilen ganz altmodiſche Poſſenſchlüſſe („Hans“ 1899); aber ganz modern iſt er in der Kunſt, jede Geſtalt mit ihrer eigenen Atmoſphäre zu umgeben, ſo daß bei jeder Begegnung die ganze Figur leicht nuanciert erſcheint. Nichts mehr von der alten ſtarren „Durchführung des Charakters“; wir wiſſen es jetzt, was man ſo ſtolz „Charakter“ nennt, iſt doch nicht viel mehr als Dispoſition. Wir ſind nicht gerade „ein Spiel von jedem Hauch der Luft“, aber noch weniger ſind wir unbewegliche „rochers de bronze“. Dazu ſind Dreyers Lieblinge in ihrem „gutmütigen Hünentum“, wie ein Kritiker ſagt („Blonde Beſtien“, „Liebesträume“ 1899), in ihrem tapfern Trotz (Liesbeth: „In Behandlung“, Lieſe: „Eine“) ſo liebenswürdig, daß man dem Verfaſſer ein freundſchaftliches Spiel mit ihrem Schickſal gern nachſieht.

Carlot Reuling (geb. in Michelſtadt 1861) liebt es, ſeinen Geſtalten ſchwerere Laſten aufzupacken. Er ſchreibt gern Märchen („Aus Hag und Tann“, „Zwiſchen Licht und Dunkel“) und iſt ſchließlich bei dem modernen Märchendrama angelangt („Der bunte

Schleier" 1898); aber auch ſeine realiſtiſchen Dramen („Der Mann im Schatten" 1897, „Das Stärkere" 1897) haben einen leiſe märchenhaften Beigeſchmack. Die Handlung, die feſt und derb wie aus Holz geſchnitzten Figuren haben etwas von M. v. Schwinds Märchenromantik oder Ludwig Richters gutmütig-ironiſcher Zeichnung, und gerade darin liegt der eigentümliche Reiz dieſer Dramen, die als realiſtiſche Lebensbilder die überzeugende Kraft vieler gleichzeitiger Theaterſtücke nicht beſitzen.

Ernſt Rosmer (eigentlich Elſa Bernſtein, geb. 1866) vereinigt die modernen Lieblingstendenzen, Realismus und Romantik, in mehr äußerlicher Weiſe. Sie begann mit dem traditionellen Drama des „dreieckigen Zuſtandes": der Bote aus der Vergangenheit offenbart die Unhaltbarkeit einer Ehe („Wir Drei" 1893). Wie das damals üblich war, nannte ſie die Tragödie „fünf Akte", wie Flaiſchlen die ſeinen „fünf Scenen" nannte; das Stück war übrigens ganz wirkſam auf Schlußeffekte zugeſpitzt, wie denn banale Rühr- oder Hohn-Effekte auch ihre Novellen („Madonna" 1894) vielfach entſtellen. Etwas Oſſip Schubin miſcht ſich mit ziemlich viel Maria Janitſchek — Verwandtſchaft meine ich, nicht Entlehnung; eine gewiſſe naive Unanſtändigkeit, wie ſie einem unverdorbenen Backfiſch nicht übel ſteht („In der Mauernſtraße"), verbindet ſich mit einer unangenehm überreizten Prüderie („Madonna"). Kurz — man ſah, die Verfaſſerin zwang ſich in einen Ton hinein, der ihr nicht lag, und da überſchlug ihr die Stimme fortwährend. Man konnte es kaum hoffen, daß ſie zu dem techniſch nicht untadelhaften, aber in der Charakterzeichnung klaren und poetiſchen Drama „Dämmerung" (1893) fortſchreiten würde. Es blieb ihr Beſtes; aber es gehört auch zu dem Beſten, was dieſe Schule hervorgebracht hat. Dann ſchrieb ſie das obligate Märchendrama („Königskinder" 1895), wieder nicht ohne poetiſchen Reiz, aber in der Führung der Handlung willkürlicher, als gerade dieſe Form verträgt; und die Komödie „Tedeum" (1896), die nicht eben „Gemütskomödie" zu heißen brauchte, aber in der Vorführung einer Künſtlerexiſtenz mit ihren „muſikaliſchen Leiden und Freuden" zuweilen den Vergleich mit dem „Rangierbahnhof" aushält — nicht bloß in der Zeichnung des prächtigen Jungen Richard. Die Sprache iſt von fabelhafter Echtheit, zumal bei dem Rechtsanwalt Löwenfeld; freilich iſt die Verfaſſerin in der Benutzung von Modellen jederzeit ſogar für Münchener Verhältniſſe (Hedwig Dohms Roman „Sibylle Dalmar" 1896!) ſehr

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ungeniert geweſen. Seitdem hat die vielſeitige Dichterin ſich auch im hiſtoriſchen Drama („Themiſtokles“ 1897) und Trauerſpiel („Mutter Maria“ 1898) verſucht. Faſt hat man den Eindruck, als lägen all die Tendenzen und Begabungen der neuern Schule in ihr ganz unvermittelt nebeneinander, wie Werkhölzer, bald ſo, bald ſo zu kombinieren; ein Ganzes iſt nur in „Dämmerung“ daraus geworden.

Georg Hirſchfeld (geb. in Berlin 1873) hat ſeinem Schauſpiel „Agnes Jordan“ als Schlußaccord ein merkwürdiges lyriſches Selbſtbekenntnis nachklingen laſſen:

> Ich hab' ja das Leben ſo lieb, ſagt der elegiſche junge Komponiſt — ich weiß, wie ſtark das Leben iſt .... aber mein Beſtes iſt doch nur immer meine Sehnſucht .... Ich habe den Menſchen von meinen Schmerzen gegeben, das hat ſie gerührt — für mich war es nichts, ich hab' mein Herz verſchwendet, ohne zu empfangen, ohne froh zu ſein. Ich möchte jetzt ein anderes Lied, ein neues Lied, ein Lied der Jugend geben. Ich möchte ihnen ſagen, wie jung ich bin — ein ſtarkes Lied ... o das wird nicht kommen. — Nie. Ich habe Sturm in mir, aber keine Lieder.

Ein tiefes Wort; es paßt nicht bloß auf ihn, auf viel Größere paßt es. Nietzſche hatte Sturm in ſich — und es wurden Lieder; bei zu vielen der Epigonen, nicht nur bei der armen, immer aufgeregten Anna Croiſſant-Ruſt (geb. 1860), hört man nur Wind.

Von Hirſchfeld gilt das letzte nicht. Seine Sehnſucht iſt das Beſte; es iſt nicht die eitle, kleine, egoiſtiſche Sehnſucht einer Dilettantenſeele — dieſer Jüngling mit dem zarten Kindergeſicht, gleichſam einer Transponierung von Hauptmanns Kopf aus Dur in Moll, fühlt die ſtarke Sehnſucht des echten Dichters. In den Novellen „Dämon Kleiſt“ (1895) iſt Kleiſt für ihn, wie ſonſt Byron für die junge Generation, der Typus des genialen Dichters. Wie Bleibtreu, Hauptmann, Walther Siegfried ihre Helden nach dem britiſchen Lord modeln, ſo läßt Hirſchfeld hier einen Epigonen des märkiſchen Poeten Schickſal nachleben. Es iſt viel Unklarheit in dem Buch, und die gefährlichen ſentimentalen Faktoren — Schwindſucht, Schande der Eltern, Nervenfieber — werden unkünſtleriſch gehäuft. Die Sprache iſt noch oft geſchraubt, die Nebenfiguren bleiben konventionell; aber das tiefernſte Mitleben des Autors mit dem Leid ſeines einſamen Dulders erhebt den Erſtling doch über viele ſeinesgleichen. — Noch einmal trat Hirſchfeld als Erzähler auf: in der ſeltſamen tragiſchen Idylle (um Bourgets Ausdruck anzuwenden) „Der Bergſee“ (1896). Es iſt der mißglückte Verſuch eines Naturaliſten, ſich ganz in den Symbolismus hinüberzuſteuern.

Naturaliſt iſt Hirſchfeld mit zwingender Einſeitigkeit der Anlage. Alles zieht ihn zur „Reproduktion der Natur“, zur Zuſtandsmalerei, zur Nachahmung beſtimmter lebender Modelle vorzugsweiſe aus ſeinem näheren Umkreis. Als er unter den Einfluß Hauptmanns geriet, entſtand zunächſt (1892—1893) „ein Akt“: „Zu Hauſe“ (erſchienen 1896); eine ſtarke Talentprobe. Die außerordentliche Naturtreue dieſes naturaliſtiſchen Gemäldes erſcheint noch geſteigert in Hirſchfelds Hauptwerk, dem Schauſpiel „Die Mütter“ (1896). Solche typiſierenden Titel liebt die neue Schule: Strindberg ſchrieb den „Vater“, Bahr die „Mutter“, Kretzer den „Sohn der Mutter“, gerade wie einſt Gutzkow ſeinem „Richard Savage“ dieſen Nebentitel gegeben hatte. — Das Ringen zweier Mütter um eine Seele iſt der Gegenſtand der Handlung: die Mutter des jungen Künſtlers kämpft — mit der Mutter ſeines Kindes. Das bekannte Schema der realiſtiſchen Dramen iſt hier ganz originell angefaßt: der Kampf der Mütter ſtatt des Kampfes der Frauen. Liebevoll iſt das Milieu hier wie dort gemalt, vor allem freilich das der armen Leute; ganz in Hauptmanns Art wird die Regiebemerkung zu einem ſtimmungsvollen Stillleben erweitert, und die Freude des Autors an charakteriſtiſchen Typen — die ſpäter in der „Pauline“ (1898), einem verfehlten Gegenſtück zu Hauptmanns „Biberpelz“, den Rahmen der Handlung zerſprengt — führt hier zu ganz wundervoll gelungenen Figuren. Die Meſſerputzſcene mit Gretens Wutausbruch iſt ein Meiſterſtück. Vor allem aber iſt Marie, die ungebildete Geliebte, ein Triumph realiſtiſcher Pſychologie. Nirgends hat der Verfaſſer, der doch von Sentimentalität keineswegs frei iſt, ſich durch ſeine Sympathie für dies Mädchen aus dem Volk verführen laſſen, ihre Rede — oder ihre Gedanken zu idealiſieren. Wenn ſie von ihrem Robert ſpricht, ſo redet ſie ganz ſo „ordinär“, wie ſonſt auch: „Wenn er ſo ſtille rumjeht und nichts thut, denn is er dicke drin in ſeine Jdeen!“ Der Dichter hat den Mut, ſeine Heldin — denn ſie iſt die wahre Hauptperſon des Stücks —, als ſie den Tod des ihr feindlichen Vaters ihres Geliebten erfährt, in natürlichem Haß rufen zu laſſen: „Ne!!! — Jch freu' mir! — Sonſt ſterb' ich“; er wagt es, ſie bei der Begegnung mit Roberts Schweſter ſagen zu laſſen: „Jch weiß ja, daß ich einfach rausjeſchmiſſen werden kann.“ Jn dieſer großartigen Tapferkeit des konſequenten Naturalismus liegt viel mehr Verdienſt als in dem billigen Aufprotzen

mit ſtarken Worten und brutalen Effekten, wie es Holz und Schlaf lieben.

Aber leider blieben Hirſchfelds ſpätere Schöpfungen hinter dieſer weit zurück. In „Agnes Jordan“ (1898) verſuchte er, ein ganzes Menſchenleben in den engen Raum eines Bühnenabends zuſammenzudrängen. Wie Ompteda mit „Sylveſter von Geyer“ in die naive Technik der alten Legende, greift dieſer junge Realiſt in die des mittelalterlichen Myſteriums zurück. Ganz begreiflich: Überkultur und Unkultur reichen ſich die Hand, wo es natürliche Formen zu leugnen gilt. Auch die Romantiker erfreuten ſich an ſolchen biographiſchen Spielen. Aber die Verwechſelung von extenſiver und intenſiver Größe, aus der Heinrich Harts „Lied der Menſchheit“ hervorging, zeigt ſich auch hier; ſie lag nahe in einer Periode der Statiſtik, die über den Zahlen die Qualitäten vergißt. Bei dem Hauptmannſchen Drama aus dem Bauernkrieg entſchuldigt die Bedeutung des Zuſtandes doch einigermaßen die ungeheure Breite; die Biographie eines beliebigen jüdiſchen Geſchäftsmanns von mäßiger Gutmütigkeit, lockeren Sitten und naivſtem Egoismus wirkt in dieſer peinlich genauen Naturnachahmung unerträglich. Wir ſehen hier den Naturalismus an der Spitze einer Sackgaſſe angelangt, wo er nur ſtehen bleiben oder umkehren kann. Man kommt dann bei den reinen Phonographenkunſtſtücken an, wie Paul Ernſt (geb. 1866), der Autor der „Polymeter“, mit ſeinen Genrebildern („Lumpenbagaſch. Im Chambre séparée“ — ſo! — 1898), die auch virtuos ſind und uns doch nur an Goethes Worte erinnern: „Wahrſcheinlichkeit iſt die Bedingung der Kunſt, aber innerhalb des Reiches der Wahrſcheinlichkeit muß das Höchſte geliefert werden, was ſonſt nicht zur Erſcheinung kommt. Das Richtige iſt nicht ſechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat.“

Faſt ſcheint auf dieſen jungen Kräften der Fluch zu laſten, mit einem Werk und meiſt mit einem Jugendwerk ſich zu verausgaben. So ging es Hirſchfeld, beinahe ſo Ricarda Huch und Walther Siegfried. Im Drama hat auch eine ſo ſtarke Begabung wie Schnitzler nur einen großen Treffer zu verzeichnen. Bis jetzt! denn, wie es am Schluß der Xenien heißt:

Ihr Freier lebt ja noch alle.
Hier iſt der Bogen und hier iſt zu dem Ringen der Platz!

Jene lyriſche Erweichung, die wir bei den jungen norddeutſchen

Dramatikern erſt unter dem ſtarken Druck der neuen Verhältniſſe reifen ſahen, lag den Öſterreichern von vornherein im Blut. Raupachs Rührſtück „Der Müller und ſein Kind“ gehört noch heute dort zu der unentbehrlichen Feier des Allerſeelentages; Raimund hat Valentins Hobellied gedichtet, Neſtroy ſelbſt hat ſentimentale Effekte nicht immer verſchmäht, Anzengruber ſie im „Pfarrer von Kirchfeld“ und dem „Vierten Gebot“ ſogar aufgeſucht. Bei den Neueſten kommt, wie man mehrfach bemerkt hat, oft noch ein Tropfen ſpecifiſch jüdiſcher Sentimentalität hinzu, wie auch Hirſchfeld ihn aufweiſt: die Nachwirkung des Druckes von Jahrhunderten wird durch modernſte Erfahrungen aufgefriſcht. Bei Jakob Julius David (geb. 1859 zu Weißkirchen im Kuhländchen) iſt in den größeren Erzählungen („Höferecht“ 1890, „Blut“, ſeinem Hauptwerk, 1891) und Gedichten (1891) die alte Tradition, wie ſie etwa noch Ferdinand von Saar trotz modernen Anklängen vertritt, ſtärker als die junge Richtung. Aber er zeigt in ſeinen Novellen („Probleme“ 1892) und Dramen („Hagars Sohn“ 1891, „Ein Regentag“ 1895) eine entſchiedene Annäherung an die weich einfühlende, gleichſam mit ärztlicher Hand auskultierende und behandelnde Manier, die vor allen Arthur Schnitzler (geb. 1862 in Wien) vertritt — ein praktiſcher Arzt, der auch in der Stoffwahl ſeiner Novellen („Sterben“ 1894) und Dramen („Paracelſus“ 1898) das Intereſſe für mediziniſche Gegenſtände, für Hypnotiſieren („Anatol“ 1893) u. dgl. nicht verleugnet. Die nahe Verwandtſchaft zwiſchen der modernen Novelle und dem modernen Drama, die wir auch bei Hauptmann, Hirſchfeld, Roſmer, Halbe, Ruederer, Anna Croiſſant-Ruſt treffen, tritt bei ihm beſonders deutlich hervor: beide ſchildern jetzt „états d'âme“, beide mit den Mitteln ſeiner Analyſe der inneren und realiſtiſcher Zeichnung der äußeren Umſtände, beide lieben eine gewiſſe elegiſche Formloſigkeit, ein ſanftes Verfließen ins Nichts.

Die für Schnitzler am meiſten charakteriſtiſche Form iſt die zwiſchen Novelle und Drama vermittelnde der dialogiſchen Novellette. Es iſt eine echt franzöſiſche Erfindung, die mit ihren Wurzeln freilich tief ins Mittelalter hinabtaucht, aber erſt unter dem Julikönigtum durch Henri Monnier („Scènes populaires“ 1836) ihre feſte Geſtalt erhielt und unter der dritten Republik vor allen durch Gyp („Autour du mariage“), dann ſpäter durch einen ganzen Stab talentvoller „Causeurs“ wie Prévoſt, Lavedan, Hervieu, Jeanne Marni klaſſiſche Vertretung fand. In Deutſchland iſt die

Gattung — wenn man von Glaßbrenner und den Witzblättern abſieht — merkwürdig ſpät eingeführt worden; der ernſte philoſophiſche Dialog ließ dieſen frivolen Nebenbuhler nicht aufkommen, und vor allem war die Kunſt der Cauſerie in Deutſchland noch zu wenig entwickelt, um dieſen kleinen Meiſterwerkchen dienen zu können. Die „Cauſerie“ verhält ſich zum „Dialog“ wie der „Eſſay“ zur „Abhandlung“: aller Zwang, alle fühlbare Abſicht muß verſchwinden; jeder neue Satz muß eine Überraſchung ſein — und das Ganze doch einen einheitlichen Eindruck hinterlaſſen. Vorläufer wie „Rameaus Neffe“ von Diderot, durch Goethe in unſere Litteratur eingebürgert, ſind immer noch zu ſchwer; es wird im Wortgefecht zu viel Dampf entwickelt, während jetzt mit rauchloſem Pulver gefeuert wird, ſo daß die Geſichtszüge jeden Augenblick bis in jede Falte hinein ſichtbar bleiben. Damit wir uns dieſe Form aneignen könnten, waren manche Vorausſetzungen zu erfüllen: Schulung im natürlichen Dialog, wie ſie das realiſtiſche Drama brachte; Übung im Zuſammenſchieben, wie ſie durch die „short story“ aufkam; Intereſſe des Publikums für das liebenswürdige Gedankenſpiel. Man ſollte eine Gattung nicht unterſchätzen, deren bloßes Vorhandenſein eine reife, vielfach ſelbſt überreife Kultur vorausſetzt.

Nur in Wien konnte dieſe Form in deutſcher Sprache aufblühen. Nur in Wien hat ſich aus der Tradition des Rokoko her die Kunſt der eleganten Plauderei erhalten; in dem nicht realiſtiſchen, aber doch relativ natürlichen Dialog der Volksbühne, in der ungebrochenen Macht des Feuilletons, in der Exiſtenz wirklicher „Salons“ waren hier Vorbedingungen gegeben, die im übrigen Deutſchland fehlten. Jene Salons etwa der Frau von Wertheimſtein, in denen Bauernfeld den Mittelpunkt geiſtreich pointierter Unterhaltungen bildete, ſtehen am einen Endpunkt der Entwickelungsreihe, am anderen die „litterariſchen Cafés“ wie das (von Leo Hirſchfeld in den „Lumpen“ gezeichnete) frühere Café Grünſteidl, in denen Schriftſteller und Schauſpieler, Künſtler und Liebhaber ſich in witzigen Geſprächſpielen ergötzen. Hier wie dort werden gleichſam „Cauſerien“ improviſiert; man lebt ſich in feſte Rollen hinein: der wird der typiſche Skeptiker, jener der prinzipielle Idealiſt, ein dritter der advocatus diaboli; und für die commedia dell'arte ſind Probleme genug allezeit in Bereitſchaft.

Schnitzlers „Anatol“ (1893) iſt das Ergebnis all dieſer Vorausſetzungen; und eben deshalb gehört das Büchlein zum Dri-

ginellſten, was die neuere Litteratur gebracht hat. Der Dichter charakteriſiert einmal ein Mädchen: „Ich kann dir nun einmal nicht helfen . . . ſie erinnert mich ſo an einen getragenen Wiener Walzer — ſentimentale Heiterkeit . . lächelnde, ſchalkhafte Wehmut . . das iſt ſo ihr Weſen.“ Das iſt auch ſein Weſen. Auch er liebt das Leben, wie ſeine ganze Zeit; aber er liebt in ihm vor allem die große Künſtlerin. Mit ironiſchem Behagen verweilt er bei den graziöſen Launen des Schickſals, das eine Meiſterin der Lüge zur Selbſtanklage zwingt, indem es alle Gefahr der Entdeckung zu beſeitigen ſcheint („Die Toten ſchweigen“), oder das zwei betrogene Betrüger zum Abſchiedsſouper zuſammenführt. Er kennt auch den Ernſt der großen Künſtlerin und ihre Grauſamkeiten; ſeine Novellen („Die Frau des Weiſen“ 1898) verweilen gern auf dieſer Seite und ſchildern, wie einen armen Pfuſcher eine ironiſche Huldigung aus dem Leben jagt („Der Ehrentag“). Aber lieber faßt er doch die unbegreiflichen Launen des Schickſals als ein leidlich harmloſes, ziemlich frivoles, doch immer reizvolles Spiel auf.

Die Stimmung iſt für ihn alles, wie für Verlaine die Nuance: „Und das macht mir das Leben ſo vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert!“ Und in dieſer feinen Abtönung werden nun auch tiefernſte Ideen mitten im Spiel vernehmlich — aber leiſe, halb ironiſch, mit faſt Fontaniſchem Mangel an Feierlichkeit. Jene Freude an der Unerſetzbarkeit des einzelnen Momentes, die dem intenſiven Lebensgenuß der modernen Kunſt zu Grunde liegt, kann nicht ſchlichter ausgedrückt werden, als es hier der Philoſoph des Rendezvous thut: „Geh nach Hauſe mit deiner ſüßen Erinnerung. Man ſoll nichts wiedererleben wollen.“ Und aus dieſer heimlichen Lebensweisheit, die melancholiſch hinter den Scherzen hervorlächelt, kommen die ſtärkſten Wirkungen.

Auch Schnitzlers Dramen durchdringt der ſtarke Duft einer individuellen Stimmung. Sie ſind mit den Anatol-Stückchen innigſt verwandt; das Freundespaar Max und Anatol kehrt (wie Steiger bemerkt) im „Märchen“ (1894) wie in der „Liebelei“ (1896) wieder. Doch hat daneben das Problemdrama Bahrs („Die neuen Menſchen“ 1887, „Die große Sünde“ 1889) ſtark auf den empfänglichen Freund gewirkt; zuweilen hat er der Behandlung eines aktuellen Problems wie des Duells („Freiwild“ 1896) ſeine beſten Kräfte nutzlos geopfert. Einmal aber iſt es ihm gelungen, die Blüte ſeiner ſchließlich doch noch mehr mild-verſöhnlichen als

frivolen, mehr elegisch-resignierten als satirischen Weltanschauung (wie Mörike sagt) „rein vom Stengel abzubrechen“ und in „Liebelei“ (1896) uns ein Lebensbild voll wehmütigen Reizes, voll intimer Wahrheit und voll ergreifenden Mitlebens mit denen, die zu schwach zum Leben sind, zu geben. Der erste Akt ist etwas zu breites Genrebild, der zweite hat technische Schwächen und wirkt etwas zu sentimental — ich gebe das alles zu; aber die seltsam aus Sentimentalität und Frivolität gemischte Wiener Luft mit ihrer berauschenden Eigenart ist nie feiner wiedergegeben worden, und meisterlich ist es, wie die Stimmung des Ganzen in der trüben Mahnung zur Lebensfreude des alten Spielmanns sich verkörpert.

Wie Schnitzler von der Novellette, kam Hugo v. Hofmannsthal (geb. 1874; als Dichter anfangs „Loris“), gleichfalls ein geborener Wiener, vom lyrischen Gedicht zum Drama. Im Lyrischen wurzelt dauernd die Kraft auch seines Dramas. Jener Rokokocharakter des jungen Wien mit seinen weltlichen Abbés und der Eleganz seiner Damen ist in Hofmannsthals Stücken so stark oder noch stärker ausgeprägt als bei Schnitzler. Aber „die Eleganz des Wieners“, sagt Rudolf Lothar, „ist wärmer, liebenswürdiger, leichter als die des Pariſers“. Hofmannsthal gab zuerst, unter dem Pseudonym Theophil Morren, eine „Studie in einem Akt, in Reimen“ mit dem bezeichnenden Titel „Gestern“ (1892). Es ist die feinste Blüte des lyrisch-didaktischen Gartens, ganz voll von schweren Betrachtungen, die doch ganz in den Duft persönlicher Stimmung getaucht sind. Wie Ricarda Huchs „Evoë“ spielt es in Italien „zur Zeit der großen Maler“ und der großen Lebenskünstler. Der Held ist ein kranker Don Juan der geistigen und sinnlichen Genüsse; das Leben ist ihm nur ein Gefäß, das bis an den Rand vollgestopft werden soll voll starker Eindrücke. Selbst der Sturm der Buße, den der Asket entfesseln will, ist ihm willkommen als ein neuer Eindruck:

Es giebt noch Stürme, die mich nie durchbebt!
Noch Ungefühltes kann das Leben schenken!

Die reizende Lüge ist ihm so lieb wie die scharfe Wahrheit. Übervoll ist die Welt an lockenden Möglichkeiten wie eine Küste voll verführerischer Landungsstellen:

Da lockt mich eine Bucht, die, sanft geneigt,
Tiefdunkel, schläfrig plätschert, dichtumzweigt;

Die nächste iſt von Felſen überhangen,
Erfüllt von reizvoll rätſelhaftem Bangen;
Die nächſte wieder ſchwankt hernieder mächtig
Und öffnet ſich zur Lichtung weit und prächtig.

Schwer iſt die Wahl, und verlieren will er nichts. Und verlieren will er keinen Moment, jeden auskoſten in ſeinem ganzen Inhalt, jeden künſtleriſch genießen, in der richtigen Stimmung, ein geeignetes Echo in jeweilig wechſelnder Umgebung zur Seite. Und verlieren will er auch keinen ſchon durchlebten Moment: rein und klar abgeſchloſſen ſoll jeder im Reliquienſchrein der Erinnerung ruhen, mit ſeinem vollen Duft, nicht verdorben durch Reue, durch ſchmerzliche Nachempfindung. So ſoll die ganze Welt dem unerſättlichen Bedürfnis ſeiner Seele dienen, alles ihm helfen, daß die Stimmungen ſeiner ruheloſen Seele zu vollen Erlebniſſen werden.

Dieſer Typus, dieſer Manfred der Décadence, unglücklich, nicht weil er zu viel genoſſen, ſondern weil er nicht genug genießen kann, er bleibt die Hauptfigur der Dramen Hofmannsthals. Ein wundervolles Zuſtandsbild fällt aus der Reihe: „Der Tod Tizians“ (1892), die Feier einer reich und voll ausgelebten Exiſtenz. Aber „Der Thor und der Tod“ (1894) birgt in den Klagen des Thoren Claudio die gleiche Melancholie über verſäumtes Leben. Glücklicher als der traurige Weiſe, der nicht zu ſeinem noch zu anderer Glück entſagt („Die Hochzeit der Sobeide“ 1899), iſt deshalb der „Abenteurer“ (1899), der um die Wirklichkeit ein Netz goldener, ſüßer, grundloſer, ſinnloſer Lügen ſpinnt, der aber mit jeder Faſer ſeines Herzens die Wirklichkeit durchlebt, die Wonne, in ſeinem geliebten Venedig den großen Herrn zu ſpielen — und die wahnſinnige Angſt vor dem Polizeimeiſter und den Bleidächern! (Das Stück iſt unter dem weniger glücklichen Titel „Der Abenteurer und die Sängerin“ — zuſammen mit der „Frau im Fenſter“, ſonſt „Madonna Dianora“, und der „Hochzeit der Sobeide“ als „Theater in Verſen“ 1899 erſchienen.)

In dem „Abenteurer“, dieſem geiſtreichen Spiel, das mit tiefſinniger Symbolik die tragiſche Ironie des Menſchenlebens überhaupt ausdeutet, in dieſer farbenprächtigen Verherrlichung des „Lebens um jeden Preis“ erhebt ſich Hofmannsthal ſogar zu dramatiſchen Wirkungen, die ihm ſonſt nur in kurzen, faſt allegoriſchen Zuſtandsbildern („Der Thor und der Tod“; „Der Kaiſer und die Hexe“ 1897; „Madonna Dianora“, 1898) glücken. Eine größere

Handlung vermag er, von den vielen lyrischen Ausblicken ermüdet, nicht durchzuführen und steigert sich dann umsonst zu krassen Effekten („Die Hochzeit der Sobeide"). Aber große lyrische Reize gehen von diesen belebten Stimmungsbildern („Gestern"; „Das Welttheater" 1898) mit ihrer Mischung allgemeinster Betrachtung und persönlichster Auffassung aus; intime Reize, wie wenn eine zart organisierte Seele uns plötzlich in dem ganzen Reichtum ihres Besitzes und der ganzen Unersättlichkeit ihrer Sehnsucht durchsichtig wird.

Doch neben der symbolischen Stimmungskunst blüht ein neues kräftiges Volksschauspiel realistischen Tons auf. Nachdem das Lokalstück auf das „Drama der Gebildeten" mit der „Familie Selicke", dem „Collegen Crampton" und verwandten Schauspielen so starken Einfluß geübt hatte, scheint es nun umgekehrt von dem neuen realistischen Drama Anregungen zu empfangen. An die Schweizer Volksspiele ist hier nochmals zu erinnern. Aus „unakademischen Kreisen", aus dem Kleinbürgertum und dem Handwerkerstand ging in Straßburg ein eifrig gepflegtes Dichten und Spielen hervor, das schließlich zu der Begründung eines „Elsässischen Theaters" (1899) geführt hat; ebensolche Liebhaberbühnen sind in Colmar und Mülhausen gefolgt. Den Hauptbestand der elsässischen Dramatik bilden Dialektstücke von rein schwankhafter Art, die mit herkömmlichen Typen, mit Verkleidungen und Verstecken arbeiten. Aber aus dieser naiven Technik wuchs doch in dem Juristen Julius Greber, einem Reichsdeutschen aus Aachen (geb. 1868), ein ungewöhnliches Talent hervor, das neben Lustspielen in jener anspruchslosen Manier („Sainte Cécile!" 1897 — übrigens mit einer prächtigen Hauptfigur, dem „Proprietär, früehjer Epicier" Anatole Stieffatre, der weder deutsch noch französisch reden kann) ein ernstes und wirkungsvolles „dramatisches Sittenbild" hervorbrachte: „Lucie" (1896), ein realistisches Gemälde von seltener Unerschrockenheit und energischer Charakteristik. — Fritz Lienhard (geb. 1865), ein geborener Elsässer, dessen glühende Reichstreue seine kräftigen und wirksamen „Lieder eines Elsässers" bekunden, hat in seinem „Gottfried von Straßburg" (1897) ein patriotisches Elsässerdrama im großen Stil zu geben versucht, ist aber leider in Wildenbruchischen Tiraden von „des Freiheitstrutzes rauher Urform" und von „unsichtbarem Mönchtum in freiem Weltverzicht" stecken geblieben. Wie viel interessanter ist der wirkliche Dichter des

„Triſtan“ mit ſeiner Ironie und ſeiner Eleganz als dieſe Wiederholung des alten romantiſchen Dichtertypus! Auch ſein volkstümliche Wirkungen erſtrebendes Drama „Till Eulenſpiegels Ausfahrt“ (1896) ſcheint mir ſo wenig wie das geiſtreiche, an lyriſchen Schönheiten reiche „deutſche Drama“ „Till Eulenſpiegel“ (1899) von Georg Fuchs (geb. 1868) den dankbaren Stoff mit neuem Lebensblut zu verjüngen.

Das Element, das den Eulenſpiegel der Sage vor allem charakteriſiert — Fuchs macht ihn freilich zum Übermenſchen, zum Vertreter überſtrömender Lebensluſt und Lebenskraft —: der triumphierende Mutterwitz, könnte wohl der modernen Satire noch dienen. Eine Zeit fruchtbarer Kritik wie dieſe kann die Satire ja gar nicht entbehren. Dem ſatiriſchen Drama näherten ſich ſchon Max Dreyer und Ernſt Rosmer, mehr noch Hermann Bahr. Reiner ward die Form in dem Volksſtück „Die Fahnenweihe“ (1894) von Joſef Ruederer (geb. 1861) aus München ausgeprägt — einem ſehr gut komponierten bäuerlichen Intrigenſtück voll ſcharf gezeichneter Charaktere, in dem die Schlechtigkeit fröhlich zu Ehren kommt. Entrüſtungspeſſimismus ſpricht auch aus den merkwürdigen Erzählungen des originellen, eckigen Bayern. „Ein Verrückter“ (1894) ſchildert in allerdings bis zur Karikatur gehenden Zügen den unglücklichen Kampf eines armen Lehrers gegen ſeinen Pfarrer. Alle Autoritäten ſind auf der Seite des intriganten Dunkelmannes; den Freunden des armen kleinen Empörers bleibt bloß Wahnſinn und Elend. Oder in den „Tragikomödien“ (1896) wird ein alter böſer, zäh am Leben hängender Bauer wie Halbes Frau Meſeck faſt zur allegoriſchen Figur: das ſchlechte ſchädliche Alte begräbt grinſend alles junge hoffende Leben. Die Erzählung vom „Gansjung“ illuſtriert packend die naive Geſinnungsloſigkeit des kleinen „Geſinnungsphiliſters“. In den „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeſchichten“ (1899) wird dann ſchließlich die „ſittliche Weltordnung“ mit Voltairianiſchem Spott an dem lebenslangen Duell zwiſchen Henker und Raubmörder entwickelt. Neben verbittertem Ingrimm ſteht grotesker Humor im Stil der Künſtlerkneipen, auch dieſer ſelten ohne ſatiriſche Spitzen gegen den guten Philiſter. — In grotesken Zerrbildern ſchwelgt der vergnügte Cyniker Frank Wedekind. Seine grobgeſchnitzten ſatiriſchen Poſſenſpiele („Die junge Welt“ 1898, „Der Kammerſänger“, „Der Liebestrank“ 1899) machen durch ihren Witz die Roheit

allenfalls erträglich, die in ſeinen Novellen und Gedichten („Die Fürſtin Ruſſalka“ 1898) ganz unleidlich hervortritt. — Die Verachtung des herrſchenden Alltags und vor allem des modernen Mannes als ſeiner Verkörperung bildet das Hauptthema auch für die unglückliche Juliane Déry (1864—1899), die den Ernſt ihrer Leidenſchaftlichkeit durch einen Selbſtmord aus Liebe beſiegelte. Wo ſie ihm in romantiſcher Schilderung Ausdruck gab („Die ſelige Inſel“ 1897), kam ſie über ein unklares Stammeln reminiscenzenreicher Verſe, zu typographiſchen Figuren geordnet, nicht heraus; aber wo ſie ihrer Satire die Zügel ſchießen ließ, wie in dem grimmig übermütigen „Volksſtück in ſechs Bildern“, „Die Schand'“ (1894), da zeigt die in ihren Novellen („Hoch oben“ 1888, „Ohne Führer“ 1891) merkwürdig ſichere, aber triviale Verfaſſerin eine erſtaunliche Originalität in der Beherrſchung der Pſychologie — der Pſychologie der Menſchen wie der Verhältniſſe.

Befremdet es auf den erſten Blick, die Satire unter den weiblichen Schriftſtellerinnen vertreten zu finden, ſo iſt es dagegen nur begreiflich, daß ſie auf dem Gebiete des Romans und der Novelle nach wie vor die Haupttruppe bilden. Im letzten Jahrzehnt iſt auf dem epiſchen Gebiet neben Ruederer nur ein ſtärkeres Talent in dieſer Gattung hervorgetreten, das dem männlichen Geſchlecht angehört: Walther Siegfried (geb. 1858 in Zofingen). Der junge Schweizer ſetzte mit ſeinem Erſtling „Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künſtlers“ (1890) einen Kenner wie Erich Schmidt in Erſtaunen; er hat freilich auch die Bedeutung dieſes glänzenden Erſtlings noch nicht wieder erreicht. Es iſt ein Künſtlerroman, wie ſie der neue Schönheitskultus und Philiſterhaß unſerer Tage in ſo großer Zahl gezeitigt haben. Aber dies iſt einer von ganz eigenartiger Auffaſſung.

Zwei große Werke haben bei dieſer an ſich und ſymptomatiſch gleich intereſſanten Schöpfung Pate geſtanden: Zola mit ſeinem Künſtlerroman „L'œuvre“ und Gottfried Keller mit ſeiner Autobiographie, dem „Grünen Heinrich“. Siegfried ſchreibt hier die Tragödie der erlöſchenden Künſtlerkraft. Darin hat er zwei hervorragende Nebenbuhler in unſerer Zeit: Wilbrandt in „Hermann Iſinger“ — und zwar ebenfalls mit Münchener Modellen — und Rudyard Kipling in „The light that failed“. Aber nur bei Siegfried wächſt aus dem Münchener Künſtlerleben unter dem belebenden Hauch des eben erblühenden Kunſtfrühlings die Geſtalt

des Haupthelden organisch heraus; die Stimmung verdichtet sich zu dieser sprechenden Seele. Modelle haben geholfen: neben Anselm Feuerbach schwebte dem Verfasser wohl Stauffer-Bern vor, der Maler, Radierer, Bildhauer, sein genialer Landsmann, dessen zur Beurteilung unseres Kunstringens unschätzbare Briefe Otto Brahm allerdings erst später (1892) herausgab. Aber die Modelle haben auch geschadet. Statt Tino Moralt auf seinem Gebiet zu halten, läßt Siegfried ihn (wie Feuerbach) auch Schriftsteller werden und hier ebenfalls scheitern. Dadurch wird auch die anfängliche Thätigkeit Moralts in die fatale Beleuchtung des Dilettantismus gerückt, um so mehr, als er gar noch Virtuos auf dem Klavier ist. So verschiebt sich das Problem: was die Tragödie des strebenden Künstlers werden wollte, wird zur Tragödie des Dilettanten. Das Buch bricht in zwei Stücke.

Allerdings ist der zweite Teil an sich wieder ausgezeichnet. Mit unheimlicher Genauigkeit wird Schritt für Schritt der beginnende und anwachsende Wahnsinn geschildert, bis zu den letzten Symptomen: Hallucination, Doppelgängerei, Verlust des Gefühls für Rhythmus, Einbüßen der moralischen Empfindung, Zerstörungslust. Gleichzeitig bietet Moralts Einsamkeit Gelegenheit zu Naturbeobachtungen von ganz wundervoller Feinheit. Wie der Dichter durch die Augen des Malers die Wolkenform studiert, das bietet zu Hamlets und Fausts Wolkendeutungen ein nicht unwürdiges realistisches Gegenstück; und geradezu symbolisch für die moderne Kunst der Analyse, das Fließende selbst in seiner leisen Bewegung zu zerlegen, ist Moralts Verfolgung einer einzelnen Welle im Bach.

In seinen nächsten Büchern („Fermont" 1893, auch in der Form von jenem Nachlaßband Stauffers abhängig; „Um der Heimat willen" 1897), in der gemütvollen Erzählung „Grittli Brunnenmeister" (1899) und der epigrammatischen Novelle „Der Wohlthäter" (1900), hat Siegfried die Höhe seines Erstlingswerks noch nicht erreicht. Einen Roman großen Stils ist er uns noch schuldig — trotz der großen Anläufe im „Moralt", trotz der festgeschnürten Handlung und der wunderbar anschaulichen Zustandsschilderung in „Um der Heimat willen". Ebenso wenig vermochte etwa Jakob Wassermann (geb. 1873) mit dem geistreich verworrenen Spätling jungdeutscher Romantechnik „Die Juden von Zirndorf" (1897) dies hohe Ziel zu erreichen; oder Kurt Martens (geb. 1870), so nah dies bedeutende Talent mit seinem durch psychologische Sicherheit und

klare Darstellung hervorragenden „Roman aus der Décadence“ (1898) der Aufgabe kam, einen für diesen Moment unserer Entwickelung typischen Roman zu schaffen. Ein Roman großen Stils gelang in unserem Jahrzehnt außer Theodor Fontane nur zwei Frauen: Helene Böhlau mit dem „Rangierbahnhof“, Ricarda Huch mit „Ludolf Ursleu“.

Ein reiches Talent trat Ricarda Huch (geb. 1864 aus einer Braunschweiger Familie in Porto Alegre) unter die vielen kleinen Begabungen unserer Tage. Ihr fast allein schien eins gegeben, was den Genius zu charakterisieren pflegt: verschwenderischer Reichtum. In der Epoche ängstlicher Konzentration kleiner Anlagen, sorgfältigen Aussparens — oder leichtsinnigen Schuldenmachens erschien sie mit der lächelnden Leichtigkeit ihrer Erfindung wie ein Geist aus anderer Zeit, aus jener Zeit, der sie sich in dem geistreichen Buch „Blütezeit der Romantik“ (1899) verwandt zeigt. Auch sie hat gelernt und hat entliehen; die beiden großen Dichter der Schweiz konnten auf die Dichterin, die lange in der Schweiz gelebt hat — zuletzt als Dr. phil. und Stadtbibliothekarin in Zürich — nicht ohne Einfluß bleiben, so wenig wie die Gletscher und die Bergseen. Ihre Verse zeigen noch stärkere Abhängigkeit von Conrad Ferdinand Meyer als ihre Prosa von Gottfried Keller. So wenig wie Walther Siegfried konnte sie der Versuchung widerstehen, die barocken kleinen Episoden des „Shakespeares der Novelle“ zuweilen nachzubilden; während es aus ihrem innersten Wesen stammt, wenn sie in seiner Weise lehrhafte Bemerkungen allgemeiner Natur einfließen läßt. Nur — ob das letzte, sicherste Zeichen des Genius vorhanden sei, die Entwickelungsfähigkeit, die Kunst, über sich hinaus zu immer höherer Vollendung auszureifen, das müssen wir bis heut, so sehr wir es erhoffen, unentschieden lassen.

Während die bildenden Künstler unserer Zeit sich über Tendenz und Technik gern aussprechen, sind die Autoren darüber merkwürdig schweigsam und begünstigen — wie Hofmannsthal, Hauptmann, Helene Böhlau — fast nur indirekte Zeugnisse. Neben denen, die von Beruf auch Kritiker sind, wie Bahr und Bulle, und neben denen, die Dichter eigentlich nicht sind, wie Altenberg und Holz, haben nur Stefan George und Ricarda Huch ihre künstlerischen Absichten klar und scharf auseinandergesetzt. Vielfach sind beider Lehren inhaltlich verwandt. Die Schönheit des wirklichen Lebens — und die Minderwertigkeit des nur scheinbaren bilden

ihre Grundpfeiler; als den Aufbau der wirklichen, der eigentlichen Existenz in ihrer ganzen Kraft und Schönheit fassen beide die Kunst auf.

Wir sind in ein ganz neues Verhältnis zum Leben geraten: der „Bande vom heiligen Leben" gehören wir alle an, die in einer wundervollen Episode des Romans geschildert wird: erfüllt sind wir alle von sehnsüchtiger Liebe zu den berauschenden Möglichkeiten der Existenz. Wie für die arme Flore Lelallen im „Ursleu", so wird für den symbolischen „Thoren" Hofmannsthals der nahe Tod zu einer neuen erregenden Würze des Lebens; so dürstet der einsame Held in Andrians „Garten der Erkenntnis" nach dem wirklichen Leben; so lehrt Rolmers in „Tino Moralt", die „Zeit" sei für den Künstler ein leerer Begriff, und Geltung habe für ihn nur der von künstlerischem Wollen erfüllte Moment; so verachtet Helene Böhlau die armen verspielten Leute, die über kindischem Spielzeug das Leben versäumen. Und weil wir den unschätzbaren Besitz der Wirklichkeit mit all ihren Schmerzen, ihren Enttäuschungen — und Täuschungen viel tiefer empfinden als frühere Zeiten, die harmlos Raubbau trieben mit der Existenz, als könnten, wie das Sprichwort die unbesonnene Jugend sagen läßt, „zwanzig Jahre und zwanzig Thaler nie ein Ende nehmen", darum verlangen wir nun auch von der Kunst eine ganz neue Intensität. Wir wollen auch hier jeden Moment erfüllt haben mit Eindrücken, Stimmungen: keine leichten Heckenröschen, schwere gefüllte Centifolien sind die Rosen der modernen Kunst. Gegen die leeren und öden Stellen, die man früher um der schönen „Blumen- und Fruchtstücke" willen duldete, die noch Heyse oder Wilbrandt sich gestatteten, sind wir unduldsam geworden.

So weit geht diese Scheu, dieser horror vacui in der Dichtung, daß die Schule der „Blätter für die Kunst" den Roman als Kunstgattung überhaupt verwirft, weil es gar nicht möglich sei, in einem längeren Werk ununterbrochen Stimmung festzuhalten. Daß diese Meinung vom künstlerischen Unwert der Romanform — so leicht man sie beim Mißbrauch der Kunstgattung zu allerlei Propagandazwecken begreift — übertrieben ist, beweist aber gerade „Ludolf Ursleu". Getränkt ist der Roman in allen Poren von Schönheit, und doch noch schöner als Ganzes. Novalis' Forderung ist erfüllt, daß der Roman nicht ein gleichmäßig fortlaufender Strom sein dürfe, sondern ein in allen und jeden Perioden gegliederter Bau. „Jedes kleine Stück

muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein.“ In der That ist in technischer Hinsicht an dem Werk nichts mehr zu bewundern, als die unvergleichlich kunstvolle Abgrenzung der einzelnen Abschnitte. Auch „Tino Moralt“ strebt das an, doch ohne es zu erreichen; jeder Abschnitt für sich ein stimmungsvolles Tonstück, jeder unverrückbar von seinem Platz in der Gesamtharmonie. Zwei oder drei kleine Episoden nehmen wir aus, zu denen Gottfried Kellers Vorbild verleitet hat; so die anmutig erzählte, aber inhaltlich überflüssige Geschichte von der russischen Studentin. Immerhin hilft auch sie der Ökonomie, indem sie Ludolfs Jugendgeschichte etwas dehnt; die großen Haupterlebnisse ständen sonst auf zu kurzen Beinen.

Ricarda Huchs Meisterwerk: „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893) ist nicht, wie „Tino Moralt“, der Erstling. Zwei Dramen waren vorangegangen: ein historisches Lustspiel „Der Bundesschwur“ (1891, unter dem Pseudonym „Richard Hugo“) und ein historisches Drama „Evoë“, das sich mit Hofmannsthals Anfangswerk „Gestern“ mehrfach berührt. Das Lustspiel ist nur eine Vorübung; in der willkürlich bewegten Handlung erinnert es an Spittelers Anfangsstück, den „Parlamentär“, ist ihm aber an kraftvoller Charakteristik weit überlegen. — Allzu viel Handlung macht auch das Renaissancedrama „Evoë“ (1892) unübersichtlich, dessen gelungenste Figur eine kräftige selbständige Frauenrolle, Emilia Massimi, bildet. „Evoë“ ist die Ouverture zu Ricarda Huchs Hauptwerken. Der Kampf zwischen Schönheitsbedürfnis und Erkenntnis ist der Gegenstand. Bernardo, der Asket, hat die Wertlosigkeit des Lebens eingesehen. Aber wie Goethe gegenüber dem Pessimismus Jean Pauls und Schopenhauers betonte, der Wert des Lebens hänge von uns ab, uns sei es gegeben, dem Augenblick Dauer zu verleihen, so kämpft gegen den Heiligen das weltfrohe Rom Leos X., Peregrino vor allen, der in künstlerischem Ausschöpfen jeder Stimmung glückliche Lautenspieler, und die kluge alte Emilia.

Sie messen ihre Kräfte, der Heilige und das Genie, romantische Figuren beide; doch den Sieg trägt die Freude an der Welt davon: „Evoë! Evoë! Heilig ist der Rausch, das Versinken in Gott!“ und zum Schluß:

Der Toten eingedenk begrüßen wir
Das Leben!

Das Leben aber, das gemeint ist, muß von künstlerischer Kraft durchdrungen sein; und von Kraft in jedem Sinne. Denn ein Kampf mit dem Schicksal ist jede Existenz — Ricarda Huch hat wiederholt in Gedichten diesem Gedanken Ausdruck gegeben — und das Schicksal ist das Stärkere. Aber dieser Kampf, mag er immer vernichtend sein, ist der starken Seele Notwendigkeit; denn nur im Kampf kann sie sich bewähren, nur im Kampf ihr Recht finden — die deutscheste aller deutschen Grundideen. „Es war nicht", schreibt Ricarda Huch von Karoline Schlegel, „daß sie großartigere Verhältnisse ersehnt hätte; aber ihre starke Natur verlangte unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten; denn der Genius des Menschen will immer, was ihn fördert, und ringt sogar Unglück herbei, wenn der Mensch es braucht und daher ein Anrecht darauf hat".

Das ist der beste Kommentar zu „Ludolf Ursleu" (1893). Ein Geschlecht von stolzen Adelsmenschen wird uns vorgeführt in dem, freilich keineswegs realistisch geschilderten, sondern stark romantisch stilisierten Milieu Hamburgischen Patrizierlebens. Sie könnten glücklich sein, wenn sie sich mit dem Leben im äußeren Sinne des Wortes abzufinden wüßten. Aber das können sie nicht. Durch lange Überlieferung hat sich in ihnen ein Vorrat von Begabungen und Ansprüchen aufgespeichert, dem eine ruhige Existenz zu eng ist. Ihre starken Naturen verlangen unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten. Sie haben ein Anrecht auf das Unglück, denn nur dies kann die ganze Tiefe der in ihnen schlummernden Fähigkeiten erwecken. Ihre Sehnsucht nach starken, den Moment mit ewiger Dauer erfüllenden Eindrücken verlangt nach tiefen Erschütterungen; sie werden ihnen, bis zur Vernichtung.

Mit fast symbolischer Geltung stehen zwei Hauptgestalten wie die Brennpunkte einer Ellipse einander gegenüber: Galeide, die bestrickende Schönheit selbst — und Gaspard, die gesammelte Kraft. Gaspard ist der starke Wille: jeden Augenblick ganz auf das Ziel konzentriert; „überhaupt stellte er in jedem Augenblick ein abgerundetes Charakterbild seiner eigenen Person dar". So ist er der rechte Übermensch im Sinne Nietzsches, gerade weil er kein brutal auftretender Gewaltsmensch ist. Er ist immer ganz er selbst; beim Beten wie bei jenem Aufleuchten der Freude, das Ricarda Huch wundervoll schildert: „Weil ich ihn genau beobachtete, sah

ich auf ſeinem dunklen Geſichte eine weiche Regung von Glück, die an dieſer Stelle etwas ungewöhnlich Schönes hatte wie ein Strahl himmliſchen Lichtes, der durch eine Spalte in das trübe Gemach der Hölle fällt.“ Oder, noch ſchöner: „Wenn er lächelte, that ſich unverhofft eine ſolche Lieblichkeit in ſeinem dunklen Geſicht auf, daß man leicht dazu kam, dies und jenes anzuſtellen, damit das Sonnenaufgangsſchauſpiel ſich wiederhole — zumal wenn man ein ſo unerſättliches, kindiſch habgieriges Herz hatte wie Galeide.“ Denn dieſer fehlt gerade das, was den dunklen Naturburſchen ſo ſtark macht: die Sammlung. Unerſättlich iſt ſie wirklich, wie Ricarda Huch ſich ſelbſt in den Gedichten ſchildert:

Ganz mit Frühling und Sonnenſtrahl,
Klang und duftendem Blütengruß
Mein verlangendes Herz einmal
Füll nur, ſeliger Überfluß!
Gieb mir ewiger Jugend Glanz,
Gieb mir ewigen Lebens Kraft,
Gieb im flüchtigen Stundentanz
Ewig wirkende Leidenſchaft!

Das iſt die Lebensſehnſucht, in der unſere Zeit ſich mit der Romantik berührt, der auch „des Lebens Überfluß“ ein ſtimmungsvoller Ausruf war; das iſt die Unerſättlichkeit, die Nietzſche in dem „Hymnus auf das Leben“ in Töne ſetzte. So verliert ſich Galeide ganz in den Rauſch des Moments. Sie koſtet die Wonne verbotener Liebe aus; in glückſelig-ſchmerzvollem Taumeln fliegt ſie durch die Wirbelwinde wie Dantes Francesca von Rimini, ihren Ezard an der Hand, der ſein Leben an dieſe Wonne verliert. Dann aber kündet auch in ihr ſich jenes tiefe Bedürfnis an, das Heinrich Heine zuerſt in unvergeßlichen Verſen ausſprach:

Frau Venus, meine ſchöne Frau,
Von ſüßem Wein und Küſſen
Iſt meine Seele worden krank;
Ich ſchmachte nach Bitterniſſen . . .

Was zwiſchen ihr und Ezard ſtand, iſt verſchwunden; aber ſtatt des Glückes braucht ſie nun das Unglück. Gaſpard tritt in ihren Geſichtskreis. Eine ſtarke geſammelte Leidenſchaft verzaubert ſie mit elementarer Kraft — ſie verliert ſich ganz, ſie hat keinen Willen mehr, und da er, halb kindiſch, um ſeine Macht zu erproben, fordert, ſie ſolle ſich aus dem Fenſter ſtürzen, zerſchmettert ſie ſich.

Aber keineswegs iſt das nur ein ſymboliſches Spiel. Idealiſiert ſind die Geſtalten — aber nicht im Sinne einer einſeitigen Parteinahme; idealiſiert ſind ſie vielmehr in der Art, die die Dichterin ſelbſt „die echte geniale Kunſt des Idealiſierens“ nennt: „daß ſie nämlich die Menſchen als Ganzes ſehen konnte, ihr Weſen der zerſtückelnden Zeit entreißend und ſchöpferiſch zuſammenfaſſend.“ Sie beſitzt „die innerliche Geſchmeidigkeit, mit der man in das Seelengehäuſe der anderen hineinſchlüpft und ſich darin umthut, um ſie völlig zu begreifen“. Daher iſt ihr Buch auch ungewöhnlich reich an erſtaunlich feinen pſychologiſchen Beobachtungen. Aber allerdings liegt ein Realismus im Sinne des Schlagwortes nicht in der Abſicht der Dichterin. Die täglichen Beſchäftigungen werden faſt ſo vornehm ignoriert wie bei den Romantikern; kaum erfahren wir, welche Geſchäfte Ludolfs Vater treibt. Mehr ſtört die Vernachläſſigung des phyſiſchen Menſchen: die Dichterin ſchlüpft in das Seelengehäuſe und verſäumt, uns auch die Hülle anſchaulich zu machen; Geſten ſehen wir allenfalls, aber zu wenig und zu Allgemeines über Statur, Farbe, Ton der Stimme. — Auch leugne ich nicht, daß mir das Gemälde der Hamburger Cholera allzu ſehr, bisweilen ins Unleidliche ſtiliſiert ſcheint; hier wäre als Gegengewicht gegen die feinen Virtuoſenexiſtenzen der Ursleuen eine mächtige Darſtellung der furchtbaren Naturgewalt am Platze geweſen, und die mythologiſche Geſtalt der Peſt erſcheint da faſt als Spielerei. Selbſt die an ſich wundervoll durchgeführte, unvergeßbare Schilderung von Flore Lelallen und der Bande vom heiligen Leben kann die kräftigen Töne nicht entbehrlich machen. Auch der Leſer hat ein „Recht auf Unglück“, auf die Vorführung des Häßlichen ſelbſt, wo die gigantiſche Kraft der Lebensmächte einmal angerufen iſt. So fein und ſicher iſt die Kompoſition angelegt! Georginens Schickſal, ganz realiſtiſch vorgeführt, bereitet auf die Zerſtörung der Schönheit durch die rohe Gewalt, des unerſetzbar Einzigen durch die alltäglichen Kräfte ſymboliſch vor; auf der Höhe des Romans verſtärkt die Cholera dieſen Eindruck, zeigt uns die Mächte der Zerſtörung ſchon wirkſam; und doch überraſchend, wie das Wirkliche, erfüllt ſich dann im letzten Drittel mit Luciles Tod und Gaſpards neuem Auftreten das Schickſal. Aber dieſe groß durchdachte Kompoſition forderte auch für jenen Höhepunkt eine ſtärkere Inſtrumentation ſtatt der etwas flauen Töne.

Der Stil des Ganzen ist freilich von der Art, daß er die Dichterin wohl einmal zu einem Mißgriff verleiten konnte: so voller Poesie wie voller Wahrheit, so anschaulich wie ideell: Wunderbare Gleichnisse erinnern bald an Bettinen, bald an Gottfried Keller:

> Im Fortgehen fiel mir das Apfelbäumchen ins Auge; die späten Unglücksblüten waren aber inzwischen abgewelkt, und es sah wüst aus wie ein altes, wirres Weib, das sich mit zerfetztem Putz behängt hat, weil es die Schönheit seiner Jugend nicht vergessen kann. — Aber ich gedenke ihrer noch oft, und zuweilen am Abend wähne ich das lustige Seelchen auf einer Felskante am Berg gegenüber halb sitzen, halb schweben zu sehen, weiß wie Mondschein, und mir sehnsüchtig zunicken; bis es sich auflöst und schwindet und als ein goldener Tropfen leise klingend wieder hinabfällt in den schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit.

Auch die Einkleidung des Ganzen ist trefflich gewählt: ein schwächerer, etwas epigonenhafter Sohn des Hauses der Ursleuen schreibt seine Erinnerungen an die kurze Zeit, da er in der Welt lebte, nieder; seitdem hat er sich in ein Kloster zurückgezogen, glaubenslos, nur weltflüchtig; und zu den Klosterfenstern schauen „die stolzesten Berge und die grünsten Almen herein". So schreibt er nun, ein ausgelebter Zuschauer, und wehmütiger Stolz auf die verlorenen Lieben vergoldet den herzzerreißenden Bericht von der Zerstörung so vieler Schönheit.

Die lyrische Stimmung ist in diesem einzig dastehenden Roman stärker noch als in der Sammlung von Ricarda Huchs Gedichten (1894). Am eigensten wirkt sie, wo sie ihre Lieblingsgedanken vom Kampf mit dem Schicksal, von der Verschwendung des Lebens („Der Todesengel"), von dem nimmersatten Sinne der Starken („Peter der Große") sich aussprechen läßt; und vor allem, wo mit elementarer Kraft die Bewunderung des Lebens Ausdruck fordert. Sie möchte sich gleichsam ganz durchtränken mit Leben, mit Realität, um noch Erdenduft hinabzutragen in den „schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit", wie jener Gast der Unterwelt („Ankunft im Hades"):

> Lenz war droben, da von dannen ich gemußt.
> Mit hinab in eure Grüfte
> Nahm ich Veilchendüfte:
> Diesen vollen Strauß an meiner Brust.
>
> Seht, da ruh'n die Danaiden; von der Qual
> Muß auch Tantalus sich wenden;
> Jäh aus müß'gen Händen
> Stürzt der Stein des Sisyphus zu Thal.

So löſt dies leidenſchaftliche Hangen am Leben ſelbſt die „Gruppe aus dem Tartarus“ auf, die Schiller noch als ſtarr und unbeweglich ſchilderte:

Ewigkeit ſchwingt über ihnen Kreiſe,
Bricht die Senſe des Saturns entzwei.

Im ganzen ſagt ihr, wie Novalis oder Bettinen, doch die Form einer weichen rhythmiſchen Proſa mehr zu als feſte, metriſche Geſtaltungen, die den eigentümlichen Duft ihrer ganz individuellen Rede leicht beeinträchtigen.

Ganz und gar perſönlichſte Kunſt, trotz entſchiedener Beeinfluſſung durch Gottfried Keller, macht wieder das Weſen des „Mondreigens von Schlaraffis“ (1896) aus. Es iſt ein modernes Märchen, in dem realiſtiſche Schilderung und traumartige Züge ſich wunderſam durchdringen. Der Idealiſt, der ſein Leben an eine äußere Vorbedingung ſeines Glückes ſetzt und darüber ſein ganzes Daſein verrinnen läßt, ſpielt die Hauptfigur, und die Vertreter des Philiſteriums, die Männer von Kirche, Verwaltung und Dilettantentum, ſind die Gegenſpieler. Das Drückende der peſſimiſtiſchen Erzählung wird durch die leiſe Ironie des Märchentons gelindert. Wundervoll paſſen wieder die Gleichniſſe in die Stimmung und die Kompoſition iſt abermals äußerſt kunſtvoll. Der tiefſinnig erdachte Traum bildet den Gipfelpunkt, und eine doppelte Aufführung des „Mondreigens“, im Anfang und am Ende, läßt uns den Verfall der Schönheit und Freude empfinden. Denn diesmal hat nicht, wie in „Evoë“, die Poeſie geſiegt; die Autoritäten dieſer Welt, Staat und Kirche und alle ſieben Todſünden, treiben die einſame Schönheit der Frau Saelde in den Tod, und faſt ſtumpfſinnig ſitzt der verträumte Idealiſt am Grabe ſeiner Lebenshoffnungen.

Gegen dieſen Peſſimismus ſtechen die heiteren beiden Bändchen von Erzählungen ab, die Ricarda Huch folgen ließ. Die „Teufeleien“ (1897) deuten ſchon mit ihrem Titel auf romantiſche Ironie hin, denn ſo nannten Friedrich Schlegel und Schleiermacher jene Raketen, mit denen ſie die verhaßten Philiſter zur Tollheit zu reizen ſuchten. „Hadwig im Kreuzgang“ (1897) iſt wieder eine realiſtiſche Geſchichte von Träumen und Viſionen. Auf Größeres bereitet uns die Novelle „Liebe“ (1899) mit ihrem graziöſen Spiel der Verliebten und dem ernſten Lächeln der Liebesgöttin vor — ſie trägt ein breites Schwert ohne Scheide und eine Kette von

ſchwarzem Metall. Aber in den Erzählungen, die „Fra Celeſte“ (1900) vereint, überwiegt die Luſt am romantiſchen Fabulieren zu ſtark die früher ſo bewundernswerte Kraft der Kompoſition; und unentſchieden ſchwanken die Charaktere zwiſchen realiſtiſcher Wirklichkeit und ſymboliſcher Märchenhaftigkeit hin und her.

In der Neigung zum Einführen ſymboliſcher Momente in realiſtiſche Erzählung läßt ſich Anſelm Heine (eigentlich Selma Heine, geb. 1855) mit Ricarda Huch vergleichen. Eine Altersgenoſſin der Schubin und der Marriot, hat ſie ſich doch ganz von der üblen Romanhaftigkeit dieſer Generation freigehalten und in ihren Geſchichten („Drei Novellen“ 1896, „Unterwegs“ (1897) die einfache, pſychologiſch zwingende Durchführung eines Problems angeſtrebt. Am höchſten ſteht wohl auch Anſelm Heines Erſtlingswerk, die Künſtlernovelle „Peter Paul“ mit ihrer packend wahren und merkwürdig ſicher und feſt disponierten Darſtellung eines Kunſtinvaliden, der ſich, innerlich ſeiner unzureichenden Kraft wohl bewußt, in dem Selbſtbetrug gefällt, den bewundernden Zuhörern die Bilder vorzuerzählen, die er malen würde, wäre er nicht blind. Der Hjalmartypus erfährt auch hier eine durchaus originelle Weiterbildung, und zugleich wird dieſer Maler, der vor der Operation zittert, die ihm das Augenlicht wiedergeben könnte, zu einer tiefſinnig ſymboliſchen Geſtalt: in ihr mögen ſich all die künſtleriſchen, politiſchen, ſocialen Projektenmacher unſerer daran ſo reichen Zeit ſpiegeln, denen nichts Schlimmeres widerfahren könnte, als wenn man ihnen die Mittel zur Ausführung ihrer Pläne gewährte. — „Einklang“, wieder eine Künſtlernovelle, leidet bei prächtigem Anfang ſchon ein wenig unter der allzu geradlinigen Durchführung des zu Grunde liegenden theoretiſchen Problems, daß nämlich ein zu weitgehendes Streben nach Übereinſtimmung in der Ehe die Individualität zerſtöre. Auch werden gewiſſe ſymboliſche Motive, etwa wie im „Rangierbahnhof“, überanſtrengt. In beiden Punkten zeigt der „Roſenſtock“ eine bedenkliche Steigerung: die Wirkung eines geſchenkten Roſenſtockes, der ein phantaſtiſches Hinausgreifen des Philiſters über ſeine Sphäre bedeutet, wird ſo ſtramm und übertreibend durchgeführt, daß die Novelle faſt einen märchenhaften Anſtrich erhält. Aber die Atmoſphäre des berauſchenden Abends, die Luſt in dem engen Muſikantenheim, die Stimmungen der guten kleinen Leute ſind mit ſolcher Feinheit wiedergegeben, daß ſchon darin die Bürgſchaft künftiger größerer Erfolge zu liegen ſcheint.

Auch Clara Viebig (geb. 1860 in Trier) hat bei ernstem Ringen den Erfolg ihres ersten Werkes noch nicht wieder erreicht: der ausgezeichneten Novellensammlung „Kinder der Eifel“ (1897), in der mit einer ganz ungewöhnlichen Kraft in Sprache und Anschauungen das Lokalkolorit ihres heimischen Bezirkes getroffen wird. Auch ihre Dramen („Barbara Holzer“ 1897, „Die Pharisäer“ 1899) zeigen bei etwas willkürlicher Führung der Handlung eine seltene Kraft der Charakterzeichnung, eine ungewöhnliche Echtheit der Sprache und des Lokaltones. Für dies eifrig produzierende ernste Talent scheint aber der Boden der Großstadt, den sie dann betrat, gefährlich. Unter dem Einflusse der Gabriele Reuter ergab sie sich dem tendenziösen Problemroman („Rheinlandstöchter“ 1897) und nahm in einer zweiten Erzählung voll abgebrauchter Romanscenen (Begegnung im Eisenbahncoupé, Familienrat u. s. w.) mit stilistischen Eigentümlichkeiten der Helene Böhlau („die Atmosphäre satten Wohlbehagens und absoluter Wohlanständigkeit“) leider auch jene gehässige Art an, mit der Schriftstellerinnen die Vertreter des ihnen unsympathischen Prinzipes kunstwidrig zu mißhandeln pflegen: Amalia oder Susanna („Dilettanten des Lebens“ 1899) können sich nicht zeigen, ohne einen Rippenstoß zu erhalten. Auch droht sie in die altromantische Neigung der Poetisierung der Poesie zu verfallen. Die gefährliche Tendenz, den Kainsstempel der Dichtung auf Stirnen glänzen zu lassen, deren Träger sich durch ihr eigenes Auftreten nicht als auserwählt bekunden („Vor Tau und Tag“ 1898), die eifervolle, ja gehässige Schilderung der Philisterkreise, unter denen die Schriftstellerin ihr Leben als Martyrium fühlen müsse („Es lebe die Kunst“ 1899) — das sind romantische Stilisierungen, die gerade bei dieser kräftigen Beobachterin doppelt verletzen.

Wenn Ricarda Huch und Anselm Heine durch Stil und Technik modern sind, so suchen andere Schriftstellerinnen durch die Wahl moderner Stoffe und Probleme der Romanschriftstellerei neues Leben einzuflößen. Klaus Rittland (Frau Heinroth, geb. 1864 in Dessau) frischte den internationalen Roman und die Reisenovelle Rudolf Lindaus nicht ohne Geist auf („Ihr Sieg“ 1896, „Unter Palmen“ 1896, „Weltbummler“ 1897), indem sie das völkerpsychologische Moment stark herauszuarbeiten und besonders an dem Gegensatz von Nord und Süd zu verdeutlichen sucht, wie es ja auch Rudolf Lindau selbst („Der Fanar und Mayfair“ 1898) zuletzt anstrebte. Hält sie im wesentlichen an den alten Idealen des

deutschen Romans fest, so sind dagegen Leo Hildeck und Sophie Hoechstetter Verehrerinnen des „neuen Menschen". Leo Hildeck (Leonie Meyerhof, geb. 1860 in Hildesheim) hat in ihrem Roman „Feuersäule" (1895) Max Stirner und seinen „Einzigen" als Modell mit verwandt, daneben sich besonders gern mit der psychologischen Analyse der Künstlerseele beschäftigt. Energischer sucht sich Sophie Hoechstetter (geb. 1873), eine ausgesprochene Verehrerin Nietzsches, von dem alten Schema zu emanzipieren. Die junge Schriftstellerin, nach den Dichtern Hofmannsthal, Münchhausen und Schaukal der jüngste Autor, den wir zu nennen haben, steckt noch zu tief in der „Idee", in ergrübelten Problemen, in dem „Suchen nach einer neuen Form", so daß darüber das rein Technische allzu „romanhaft" bleibt, Wahnsinn zu bequem kommt und geht, Selbstmord und Aufopferung in zu theatralischer Gestalt gezeigt werden („Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung", Geschichte einer Jugend, 1898). Sie ist eifrig in der socialen Agitation und der individualistischen Propaganda und verliert darüber leicht die Lebenswahrheit. Aber in ihrem letzten und größten Roman findet das Liebesglück in seiner verzehrenden Süße einen so ergreifenden Ausdruck, daß wir von diesem noch etwas gärenden Most doch einen guten Wein erhoffen dürfen. — Erstaunlicher noch ist die Entwickelung, die in einer Reihe von sich rasch folgenden Romanen ein viel stärkeres Temperament aufweist: Hans v. Kahlenberg (Helene v. Montbart, geb. 1870 in Heiligenstadt). Die Tochter einer preußischen Adels- und augenscheinlich einer Offiziersfamilie ist vor allem, mehr noch als Sophie Hoechstetter, eine politisch-agitatorische Natur. Sie charakterisiert sich selbst, wenn sie von ihrem liebsten Helden sagt: „die technische Gewandtheit, die Glätte der Form und der unfehlbare gute Geschmack des brillanten Journalisten fehlten ihm gänzlich; dafür besaß er im höchsten Grade eine Haupteigenschaft des modernen Schriftstellers, nach der sie ringen mit allem Realismus, Naturalismus, Impressionismus: den heiligen Haß der Lüge und Halbheit". All die Unbehaglichkeit, Unzufriedenheit, Reichs- und Weltverdrossenheit, die unter dem lastenden Riesenschatten Bismarcks zur Zeit des neuen Kurses aufkam, liegt als schwüle Stimmung über ihren Romanen. Der Haß gegen die offizielle „Tugendhaftigkeit" verdichtet sich bei ihr zuletzt in der „Familie Barchwitz" (1899) — Bildern aus dem Familienleben im Stil des „Simplicissimus" — und dem giftig-witzigen Epigramm-

roman „Das Nixchen“ (1899) zur bitterſten Satire. Und dann mißbraucht ſie ihr Talent zu den rohen Effekten der „Sembritzkys“ (1900)!

So finden wir beim Überblick der neueſten Romanproduktion beſtätigt, was wir von vornherein ausſprachen: daß dieſe Kunſtform, gerade weil ſie die „leichteſte“ ſcheint, einer eigentlichen Erneuerung und Verjüngung den größten Widerſtand entgegenſetzt. Talente von künſtleriſch geringer Begabung, aber von Temperament oder Geiſt oder einer anderen Nebenbegabung erfüllt, greifen immer wieder gerade zu der erzählenden Form und hängen ſich wie ein Bleigewicht erſchwerend denen, die fortſchreiten wollen, an die Füße. Gerade ſo hinderte um 1848 das allgemein gewordene Dichten von Tendenzliedern die Entwickelung der Lyrik. Der neuere deutſche Roman bietet daher, im ganzen betrachtet, noch keineswegs einen modernen Anblick dar. Die Novelle iſt unter dem Einfluß der franzöſiſchen und engliſchen „short story“ auf der einen, der lyriſchen Erweichung auf der andern Seite charakteriſtiſch umgeſtaltet; aber im Roman herrſcht im weſentlichen auch heut noch der alte Typus der poetiſierend-aufgeregten oder der gemütlich-pädagogiſchen Erzählung. Der bedeutſame Anſatz zu einem objektiv-analyſierenden Roman, den wir bei Iſolde Kurz zuerſt fanden, und die „experimentelle“ Technik der Helene Böhlau blieben nicht ohne Nachfolge und wurden bei Walther Siegfried und Ricarda Huch noch obendrein durch einen gewiſſen lyriſchen Impreſſionismus umgeſtaltet, der in „Tino Moralt“ zu einem lockeren Nebeneinanderſetzen von Stimmungsbildern in der Art der Goncourt, in „Ludolf Urſleu“ aber zu einem höchſt kunſtvollen Zuſammengliedern abgerundeter Einzelerzählungen führte. Aber daneben übt immer noch die alte Manier ſelbſt auf die jüngſten und ſtrebſamſten Talente einen verhängnisvollen Einfluß. Auch die alten abgeſtandenen Figuren und Effekte paradieren immer wieder. Wollte man nach den jüngſten Romanen eine Statiſtik über die in Deutſchland herrſchenden Todesarten aufnehmen, man würde Wahnſinn und Selbſtmord ſo unheimlich verbreitet finden, wie nach den realiſtiſchen Dramen die Trunkſucht und nach der Suggeſtionslyrik die Fieberanfälle. In Wirklichkeit hat die Nervenüberreizung einer früheren Generation bei den Jüngeren unzweifelhaft einer gewiſſen Ernüchterung und Abkühlung — die oft genug auch ſchon bis zur Nüchternheit und Kälte geht — Platz gemacht, und eine gründlich

realistische Litteratur müßte diese Entwickelung viel stärker abspiegeln als es der Fall ist.

Wir werden aus alledem schließen dürfen, daß im Augenblick jedenfalls der Roman die führende Gattung nicht mehr ist, wie er es bei den Romantikern und Jungdeutschen war. Die führende Gattung ist jedesmal die, deren Eigenart am weitesten fortgeschritten ist, und die eben deshalb im allgemeinen für die lebenden Talente den größten Reiz hat; im allgemeinen, denn natürlich wird eine starke epische Begabung auch in einer dramatischen oder lyrischen Periode ihr eigentliches Arbeitsfeld nicht verfehlen. Der Roman und selbst auch die Novelle büßen diese Stellung mehr und mehr ein; aber dem Drama, das im vorigen Jahrzehnt unbestritten die leitende Kunstform war, beginnt die Lyrik diesen Rang streitig zu machen. Für den Augenblick — denn all dies wechselt ja, muß und soll wechseln; an eine stehende „höchste Gattung" glauben wir nicht mehr — liegen die stärksten Keime einer großen Zukunftskunst auf dem Boden der Lyrik.

Lyrische Reize sind es ja auch fast in erster Linie, die in den „Florentiner Novellen", in „Tino Moralt" oder „Ludolf Ursleu", die in „Hannele", der „Jugend", der „Liebelei" entzücken; vielfach wirken sie stärker als die rein epischen und dramatischen Vorzüge dieser Werke. Das didaktische Element dagegen, das dieser Epoche noch von früher anhaftet, beginnt man vielfach schon als etwas Störendes zu empfinden, eben deshalb, weil es den reinen Stimmungseindrücken Eintrag thut. Man geht so weit, alles irgendwie „Gedankenmäßige" ohne weiteres für unpoetisch zu erklären. Richard Schaukal (geb. 1874 in Brünn), ein junger Lyriker der neuen Schule, der doch selbst in seinen Gedichten („Verse" 1896, „Meine Gärten. Einsame Verse" — ohne einen solchen mehr oder minder gesuchten Nebentitel geht es nicht mehr! — 1897; „Tristia" 1898) wie sein Lehrer Verlaine impressionistische Art mit strenger Formvollendung zu vereinen suchte, erklärt in einem Aufsatz „über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung", ein dichterisches Produkt, das einfachste Lied und die formvollendetste Tragödie, sei nie etwas anderes als „die Antwort eines Dichters auf einen Reiz". So stark überschätzen die Modernen das anregende Moment! Man will den Dichter heute zu einem Instrumente machen, das auf irgend einen Reiz — wozu Schaukal allerdings auch Gedanken, Erlebnisse, Wünsche rechnet — gleichsam mechanisch reagiert. — Das alte ab-

genutzte Gleichnis von der Äolsharfe kommt wieder zu Ehren. Das heißt: von den Elementen, die das Wesen eines echten Künstlers ausmachen, nimmt man ganz einseitig eins heraus: die Feinfühligkeit, mit der er auf Eindrücke antwortet. Alles andere ignoriert man: die unbewußte Weisheit, die die chaotischen Eindrücke zu einheitlicher Wirkung ordnet, so gut wie die bewußte Kunst, die das Entstandene prüft. „Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen" zählt aber Goethes Entwurf „über den Dilettantismus" mit vollem Recht zu dessen Kennzeichen. Und ich weiß nicht, wie man unsere Impressionisten zutreffender charakterisieren könnte als mit einem weiteren Ausspruch aus jener Abhandlung:

> Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff hin, anstatt ihn zu beherrschen.

Das gilt für diese neue Dilettantenschule durchweg. Dennoch vermag das intensive Schönheitsbedürfnis etwa eines Thassilo v. Scheffer (geb. 1873: „Die Eleusinien" 1898) oder die warme Sympathie mit allem Lebendigen bei Paul Remer (geb. 1867: „Unterm Regenbogen" 1894, „Frau Sonne" 1897) selbst den nicht genügend künstlerisch verarbeiteten Eindrücken einen gewissen Reiz abzugewinnen. Und an den Talenten der Prager Gruppe erfreut ein starker Idealismus, der sich bei Friedrich Adler (geb. 1857: Gedichte 1893, 1899) mit einem großen Sprachtalent, bei Hugo Salus (geb. 1866: Gedichte 1898, 1899) mit einer etwas schweren, aber einnehmend schlichten Wirklichkeitsliebe, bei Emil Faktor (geb. 1876: „Was ich suche" 1899) mit melodischer Wortfügung verbindet. Schrecklich aber sind die, die ganz aus der Doktrin selig werden. Ein neuer Dichterhabitus ist Mode geworden: weiche bartlose Gesichter mit glattem mauerartig anliegendem Haar und sehr weicher Stimme schauen aus samtkrägigen langen Röcken im Schnitt der Biedermeierzeit heraus. Von ihnen erscheinen jeden Tag Bändchen voll bedeutungsloser Impressionen; was man sonst dem Tagebuche anvertraute, muß nun unter den Titeln „Meine Jugend", „Neues Leben", „Befreite Flügel", „Farben" u. dgl. ins feindliche Leben hinaus. Denn „der Dilettantismus", sagt Goethe, „folgt der Neigung der Zeit".

Im Gegensatz zu dieser Gruppe sucht die, die mit zweifelhaftem Recht die der Symbolisten genannt wird, gerade in dem künstlerischen Verarbeiten der Eindrücke das eigentliche Merkmal der Kunst. Beide Richtungen aber berühren sich in dem Gegensatz zu der landläufigen Lyrik, zu der „Impudenz eines lyrischen Dilettantismus, der durch Reminiscenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Seichtigkeit eines guten mechanischen Äußeren geweckt und unterhalten wird" — in dem Gegensatze zu dem Typus Albert Träger oder Felix Dahn.

Den Übergang von der einen zur anderen Gruppe bildet Felix Dörmann (eigentlich Felix Biedermann aus Wien, geb. 1870). Die nervöse Aufgeregtheit der Jungwiener wird bei ihm, wie in Bahrs Anfängen, durch den Einfluß der französischen Neuromantiker gesteigert; von Baudelaire vor allen sind seine krankhaft erregten Stimmungsbilder („Neurotica" 1891, „Sensationen" 1892) direkt abhängig. Daneben klingt Heine an, Byron und der Einfluß der Musik, vor allem Beethovens, der auch bei Georg Hirschfeld die bei Walther Siegfried noch herrschenden Romantiker, wie Richard Wagner und Schumann, wieder verdrängt hat. Das romanische Muster wirkt der modernen Formlosigkeit bei Dörmann entgegen, so daß er aus impressionistischen Farbenflecken sich zu abgerundeten Gemälden (besonders in den charakteristischen „Farbenträumen") durcharbeitet. Aber über den „décadent" — den er in der deutschen Lyrik unserer Tage typisch darstellt — ist er nie hinausgekommen.

Die gleiche Nervosität, das gleiche Schwelgen in Empfindungen, aber mehr in einer neurasthenischen Nuance, zeigt ein merkwürdiges kleines Büchlein eines anderen jungwienerischen Lyrikers: Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis" (1895). Denn es ist durchaus eine lyrische Skizzensammlung, wenn sie auch im Gegensatze zu den eckigen typographischen Figuren der impressionistischen „Gedichte in Prosa" als fortlaufende Erzählung auftritt. Eine weiche, ja weichliche Stimmung ist über diese sonderbare Biographie des Fürsten, der das Leben erkennen wollte, gebreitet; so recht die Stimmung jener, die nach Ricarda Huchs Wort am „Heimweh nach dem Vaterlande in ihrer eigenen Brust" sterben. Das krankhafte Reproduzieren ungesunder, verzerrter Hallucinationen, das wir auch bei Mombert und Julius Hart finden, wird hier auf den Gipfel getrieben; der Ton ist affektiert, schon das fortwährende Reden von „dem Erwin" statt „Erwin" schlechtweg kann nervös

machen. Dennoch gelingen hier Bilder, so ganz von einer fast einzuatmenden Luftschicht umgeben, so unnatürlich täuschend, daß wir uns selbst angesteckt fühlen, und die Empfindungen dieser kranken Seele etwa beim Anblick einer eigenartig schönen Frau sich auf uns übertragen. Das liegt in der Ehrlichkeit, mit der Andrian den Glauben seines Helden, seiner Zeit teilt: den Glauben an „die königliche Verschwendung des Daseins", an das „Fest des Lebens". Freilich, ihm fehlt die Energie, dies Leben zu ergreifen, und so „entgleitet" ihm doch seine Schönheit. Der Held stirbt, wie Dominik im „Mondreigen", ohne das Geheimnis des Lebens erkannt zu haben: „Weltgeheimnis ist die Schönheit".

„Es ist verliebt in das Leben, allzu verliebt", sagt Hofmannsthal von einem anderen Buch der Wiener Romantik: „Wie ich es sehe" (1896) von Peter Altenberg (geb. 1862 in Wien). Er weiß diese Sammlung kleiner Stimmungsbilder reizend zu loben: das Buch sei mit süßen kleinen Dingen angefüllt wie ein Obstkorb; es sei süßer Reife, spielender Freiheit voll. Er giebt doch selbst auch zu, daß etwas darin liege „von der altklugen Koketterie der Andersenschen Märchen". Für mich ist dieser letztere Eindruck der stärkste. Eine krankhafte Affektation finde ich in dieser nachgemachten Kindersprache mit ihren kleinen Puppenstubensätzchen; und dazu die ungesundeste Prätention. Die einfachsten Eindrücke sollen aufgerufen werden; aber dem Dilettanten wird wieder das Mittel zum Zweck. Was er will, gesteht er selbst mit eitler Paradoxie: „Ich möchte einen Menschen in einem Satz schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte". Die Konzentration wird Selbstzweck. Auf möglichst engem Raum soll ein möglichst großes Quantum von Lebens-Warenproben aufgestapelt werden. „Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen? Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2—3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebigtiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Wort sie dünnflüssig und verdaulich zu machen". Man sieht, die Arbeitsteilung der Impressionisten wird hier zum Prinzip erhoben; der „Dichter" giebt die Anregung, den Stoff; der Leser mag das Gedicht dazu machen!

Zwar ein richtiges Gefühl lag im Hervorheben der Kürze, die

nur eben bei Altenberg aus dem Mittel zum Zweck gemacht wurde. Auch der Kreis der „Blätter für die Kunſt“, der dieſe mannigfachen Anſätze einer neuen Lyrik zur Vollendung brachte, betont als einen Hauptunterſchied ihrer Kunſt von der älteren „die Kürze — rein ellenmäßig — die Kürze“. Schon Edgar Allan Poe, der phantaſtiſche Amerikaner, den ſie zu ihren Ahnen rechnen, erklärte in einem barocken Aufſatz „über die Philoſophie der Kompoſition“ die Frage der Ausdehnung für die wichtigſte und entſchied ſich dahin, jedes lange Gedicht ſei nur eine Folge von kurzen Gedichten. Aber Zeitmaße ſind relativ. Auch das kürzeſte Gedicht wird nicht auf einmal aufgenommen; auch der Eindruck eines Diſtichons ſetzt ſich aus „kürzeren poetiſchen Wirkungen“ zuſammen. Darauf kommt es an, all die einzelnen Einwirkungen auf den Leſer zu einer ſtarken einheitlichen Geſamtwirkung zu ordnen. Freilich liegt ſtets eine Gefahr in der größeren Ausdehnung; und wer, wie die um Stefan George; ganz auf ein Ziel gerichtet iſt: auf die Reinheit der Stimmung, der wird die Vorteile der Kürze ſich nicht entgehen laſſen dürfen. „Wir wollen keine Erfindung von Geſchichten“, heißt es in dem Programm der „Blätter für die Kunſt“, „ſondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtung, ſondern Darſtellung; keine Unterhaltung, ſondern Eindruck“.

Im entſchiedenſten Gegenſatz fühlen ſich dieſe Kunſtverehrer zum Naturalismus, ſowohl in ſeiner Anwendung auf den Roman bei den Goncourt und Zola, als in der auf die Lyrik bei unſeren Impreſſioniſten. „Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verſchönte, aber ſtreng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben.“ Auch ihn alſo hat eine beſtimmte Tendenz gehindert, reine Stimmungen zu erwecken. Aber auch Symboliſten von der Art der engliſchen Präraffaeliten weiſen ſie ab. Eine eigene Kunſt iſt es alſo, die ſie erſtreben und zuverſichtlich erhoffen: „In der Kunſt glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt.“ Gerade darum dürfen ſie es glauben, weil ſie ſich dem Großen und Geſunden ſowohl im Naturalismus wie im Symbolismus dennoch verwandt fühlen müſſen.

Nichts kennzeichnet dieſe Schule ſtärker, als jene Energie der Konzentration, die leidenſchaftliche Iſolierung des erregenden Moments und ſeiner Wirkung auf die Seele von allem, was es ſonſt giebt — ſeien es rein ſtoffliche, ſeien es von außen hereingetragene geiſtige Elemente.

Es war ein natürliches Symptom dieſer ſtrengen Konzentration, daß der neue Dichterkreis ſich lange von dem großen Publikum ganz fernhielt. Jetzt giebt eine glückliche Auswahl aus den „Blättern für die Kunſt“ (1899) auch weiteren Kreiſen die Möglichkeit, zu beurteilen, was früher (1892—1898) in dieſen Heften nur einem freien Verein von Kunſtfreunden zugänglich war. Auch Stefan Georges Werke ſind nun (1899) in neuer Ausgabe allgemein zugänglich. Man ſtoße ſich nur nicht gleich an Äußerlichkeiten des Druckes und der Ausſtattung, deren Bedeutung von jenen Kunſtenthuſiaſten vielleicht, von einer unfreundlichen Kritik aber zweifellos überſchätzt wurde. Auch ſonſt wollen wir nicht leugnen, daß der Gegenſatz zu der bisherigen Art zuweilen zu Übertreibungen führt. Deshalb wird namentlich bei dem Haupt der Schule, deſſen zu voller Einheitlichkeit durchgebildete Individualität keine Stilwidrigkeit verträgt, das Wirkliche manchmal allzu energiſch lyriſch deſtilliert, wie ganze Roſenbüſche zerpflückt und zerſtampft werden für ein Fläſchchen Roſenöl; um ſo ſtärker, berauſchender iſt dann freilich der Duft. Wer lieber die lebendige Roſe riecht, hat das gute Recht der freien Wahl; daß in dieſer ſo ſtreng noch kaum dageweſenen künſtleriſchen Verarbeitung des Stoffes ein für die Entwickelungsgeſchichte der Lyrik ungemein wichtiges Moment liegt, glauben wir doch behaupten zu dürfen. Gegen den lyriſchen Schlendrian, der mit verbrauchten Mitteln alltägliche Wirkungen abzweckt, iſt die Energie dieſer ſtrengen, faſt hieratiſchen Kunſt ein ſo wohlthätiges Gegengewicht wie etwa eine ernſte und deshalb auch immer ein wenig weltfremde religiöſe oder philoſophiſche Sittenlehre gegen die laxe Moral des Alltags.

Stefan George (geb. 1868), ein Rheinheſſe aus Bingen, hat zwei lyriſche Trilogien in einer Anzahl von einzelnen Gedichten und Überſetzungen veröffentlicht. Die erſte Reihe führt die Titel „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal“. Der Geiſt, der ſuchend, umſchauend, anfaſſend in den „Hymnen“ ſchöne Bilder von allen Seiten zuſammenſtellt, einen Angelico neben ein Rokoko-Gemälde und eine Gartenlandſchaft neben einen einſamen Dialog, wandert in den „Pilgerfahrten“ einem beſtimmten Ziel entgegen, das er im „Algabal“ erreicht. Dies Ziel iſt ein weltfremder Tempel der Schönheit, wie etwa der römiſche Kaiſer Algabal (oder Heliogabal), wie der als Modell benutzte König Ludwig II. von Bayern ihn ſich erbaute. Dieſer Herrſcher wird in ſeiner einſamen Pracht ein Symbol des

Dichters, dem alle Wunder der Welt nur gut genug sind als Bausteine für sein Werk. Und hier lauscht er nun reinen Tönen, die voll einer Stimmung Ausdruck geben.

Auf jene erste Trilogie, die den Verehrern des Dichters vielfach die liebste blieb, folgte seine zweite im Jahre 1895: „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten." Die Seele versetzt sich gleichsam experimental aus ihrem wirklichen, aber eben deshalb gleichsam nur zufälligen „Milieu" in ein solches, das ihrer Eigenart breiteren Raum gewähren könnte. Sie sucht reine Spielplätze auf und findet sie in der stillen Schönheit der mit Böcklins Augen angeschauten Antike, in der kräftigen Schönheit des mit Thoma's Gemüt erblickten deutschen Mittelalters, und in der phantastischen Schönheit einer mit Nietzsche erträumten übermenschlichen Zukunft. Die „angeborene Königlichkeit", wie Hofmannsthal in einer schönen Besprechung sich ausdrückt, die fürstliche Freiheit, mit der diese Dichterseele über ihre Gaben verfügt, übt eine beglückende Wirkung auf den aus, den in litterarischer Betrachtung so unendlich oft (und nirgends häufiger als in deutscher Poesie) ein Mißverhältnis von Wollen und Können abstößt.

„Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual." Was Schiller mit diesen Versen ausdrückt, wird für Stefan George der Gegenstand einer mythologischen Erfindung von seltsamem Reiz: des „Herrn der Insel":

Die Fischer überliefern, daß im Süden
Auf einer Insel reich an Zimmt und Öl
Und edlen Steinen, die im Sande glitzern,
Ein Vogel war, der, wenn am Boden fußend,
Mit seinem Schnabel hoher Stämme Krone
Zerpflücken konnte. Wenn er seine Flügel,
Gefärbt wie mit dem Saft der Tyrer-Schnecke,
Zu schwerem, nied'rem Flug erhoben, habe
Er einer dunklen Wolke gleich gesehn.
Des Tages sei er im Gehölz verschwunden,
Des Abends aber an den Strand gekommen,
Im kühlen Windeshauch von Salz und Tang
Die süße Stimme hebend, daß Delfine,
Die Freunde des Gesanges, näher schwammen
Im Meer voll goldner Federn, goldner Funken.
So habe er seit Urbeginn gelebt,
Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.
Denn als zum ersten Mal die weißen Segel

Der Menschen sich mit günstigem Geleit
Dem Eiland zugedreht, sei er zum Hügel,
Die ganze teure Stätte zu beschau'n, gestiegen;
Verbreitet habe er die großen Schwingen
Verscheidend in gedämpften Schmerzenslauten.

Wie er sich hier ein mystisch-geisterhaftes Wesen erdichtet und ihm eine halb unbewußt vom tierischen Instinkt, halb von der Klarheit einer Dichterseele geleitete Haltung verleiht, so formt er wirklich gesehene Typen zu antikisierenden Statuen um, die vor uns stehen, einfach, notwendig wie Adolf Hildebrands nackter Jüngling in der Berliner Nationalgalerie. So schildert er den Saitenspieler:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt, hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend —
Darob erwärmen sich auch strenge Greise.
Wie er auf Wangen banges Rot entzündet,
Wie dem vor ungewohntem Gruß Geneigten
Von manchem Busen köstliches Gehäng
Und Spangen niederfielen: des gedenkt man
Soweit des heil'gen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte.

In der Schlichtheit, mit der hier typische Züge ausgewählt sind, die schmalen Schultern, der Gruß der Menge, die schlaflosen Nächte — darin glaube ich einen Abglanz homerischer Kunst zu sehen und doch wieder ganz modernes Fühlen, das dem Virtuosen einen Heroenkultus entgegenbringt, wie man ihn seit der Renaissance nicht gekannt hat. Es ist ein Porträt, gewiß; aber keine ikonische Statue, sondern eine idealisierende wird dem Olympiasieger errichtet — eine Statue, in der das Ideal des bildenden Künstlers mit der Realität des Dargestellten wie Vater und Mutter sich zusammenfinden, um ein Drittes, Höheres zu erzeugen.

Mit solcher Kunst weiß er in den „Hängenden Gärten" die stimulierenden Farben und Geräusche der Großstadt zu phantastischer Pracht umzudichten, „die sinnliche Luft unserer angebeteten Städte", wie die Goncourt im Eingang von „Manette Salomon" das abendliche Paris, wie Hofmannsthal das Venedig Tizians. Wollen wir wirklich diese Kunst von uns weisen, die sogar der Häßlichkeit moderner Großstädte Schönheit, eigenartige Schönheit zu entlocken versteht?

Eine gewiſſe Vergeiſtigung, eine zunehmende Neigung zu immer noch intenſiverer Verarbeitung der Eindrücke, ein ſtärkeres Hervortreten der inneren Natur iſt bei der neuen Trilogie der alten gegenüber ſichtbar; in die gleiche Richtung weiſt ſchon der Titel der dritten Sammlung „Das Jahr der Seele“ (1898, zuerſt mit höchſt charakteriſtiſcher, von Melchior Lechter entworfener Ausſtattung erſchienen). Hier werden die Töne mehr lyriſch im engeren Sinne, das Symbol tritt zurück, der direkte Ausdruck wird deutlicher.

„Der Teppich des Lebens“ (1899, bisher nur in einer wieder von Lechter koſtbar ausgeſtatteten Liebhaberausgabe erſchienen) zeigt die gleiche Richtung in noch reicherer Entfaltung; daneben tritt aber neu eine ſehnſuchtsvolle Heimkehr zu vaterländiſcher Art hervor:

Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,

Das allumworbene, trümmergroße Rom,
Wie herber Eichen Duft und Rebenblüten,
Wie ſie, die Deines Volkes Hort behüten —
Wie Deine Wogen — lebensgrüner Strom!

Zur Seite Stefan Georges ſteht Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874). Er iſt als Lyriker weicher, faſt weiblicher als jener. Während George trotz ſeiner Schulung an zeitgenöſſiſchen Meiſtern von Einzelanklängen merkwürdig frei iſt, begegnen uns bei Hofmannsthal zuweilen Töne aus Goethe, aus J. P. Jacobſen, auch wohl aus George — immer freilich zu eigenem Beſitz verarbeitet. Der weſentlichſte Unterſchied iſt aber ein techniſcher. Georges Viſionen ſind architektoniſch, mit breiten Räumen, tiefem Hintergrund; Hofmannsthal erſcheinen die Dinge als Basreliefs, wie in der ſehr ſchönen „Idylle“, oder als Gemälde, wie in ſeinem berauſchend ſchönen „Tod des Tizian“. Seine Phantaſie iſt von den bildenden Künſten ſtärker geſchult, vielleicht auch etwas gebunden. Er reflektiert auch mehr, greift bewußt zum Symbol und ſchafft ſein Schönſtes, wo ein tief andeutender Sinn ſeiner Dichtung gleichſam die dritte Dimenſion verleiht. Stefan George hätte die „Ballade des äußeren Lebens“ nicht dichten können, die das Märchenſpiel des alltäglichen Lebens ſo tiefſinnig zu einem Fries ſpielender Putten und ſtiliſierter Ornamente formt.

Neben Stefan Georges Objektivität erſcheint Hofmannsthals Subjektivität „ſentimentaliſch“ im Sinne Schillers. Für Stefan

George gilt Dürers Wort von der Natur: in ihr ſteckt wahrlich die Schönheit; wer ſie herausreißt, der hat ſie. Hofmannsthal dagegen hat Liebhabereien, bevorzugt beſtimmte, beſonders lyriſche Eindrücke:

Das macht ſo ſchön die halbverwehten Klänge,
So ſchön die dunkeln Worte hoher Dichter
Und alle Dinge, denen wir entſagen . . .

Er verwendet gern die Strophengebilde der italieniſchen Renaiſſance: Stanzen, Terzinen; überhaupt zieht es ihn, den Süddeutſchen, ſtärker noch zu ſüdlichen Gefilden als den mitteldeutſchen Weltdurchwanderer George. Seine Rhythmen ſind weicher, ſeine Reime kommen uns bekannter entgegen, und zuweilen klingen ſeine Verſe wie die Erinnerung an Feſte, die wir ſelbſt erlebt zu haben glauben.

Neben dieſen beiden Führern ſtrebt ein Kranz kleinerer Talente der gleichen reinen Kunſtvollendung zu: Paul Gerardy, Richard Perls (geſt. 1899), Waclaw Lieder, Karl Wolfskehl. Schon ſchließt ſich mit Karl Guſtav Vollmöller, Auguſt Oehler, Oscar A. H. Schmitz eine zweite Generation an die ſelbſt doch noch ſo jugendlichen Begründer.

Gefahren hat auch dieſe Richtung. Vor allem liegt das Bedenken vor, ob eine ſolche ariſtokratiſch-exkluſive Lyrik nicht ſich ſelbſt die wichtigſte Grundbedingung, die Fühlung mit der Volksſeele, verkümmert. Noch kann ſie von dem zehren, was das „Volk“ im weiteren Sinne des Wortes mit der Bildungsariſtokratie gemein hat; aber wenn dies verbraucht iſt? Und dieſe Lyrik verbraucht ihrer ganzen Natur nach mehr Stoff als eine andere.

Gerade dieſer Gefahr gegenüber haben wir es freudig zu begrüßen, daß trotz dem erfolgreichen Auftreten der beiden neuen Richtungen in der Lyrik der alte Hauptſtamm nicht verdorrt iſt. Je ſtärker die deutſche Kunſt oft und überoft unter dem fortwährenden Bruch der Tradition zu leiden hatte, deſto wichtiger iſt es, daß man wenigſtens auf dieſem Gebiet, auf dem die Überlieferung von Schule zu Schule nie ganz aufgegeben wurde, nicht vorſchnell mühſam errungene Vorzüge lockenden Neuerungen opfert. Auch wer mit den Neueren ſympathiſiert, wird deshalb den Bewahrern alten Gutes danken müſſen. Daß ſie ſich von den Schwächen frei hielten, mit denen friſche Tendenzen nun einmal immer zu kämpfen haben, das hat glücklichen Fortſetzern der bisherigen Technik in der deutſchen

Lyrik wie Gustav Falke (geb. 1853: „Tanz und Andacht“ 1893, „Zwischen zwei Nächten“ 1894, „Neue Fahrt“ 1897) und Carl Busse (geb. 1872: Gedichte 1892, Neue Gedichte 1895) zu berechtigtem Erfolg verholfen. Beide sind Schüler vor allem des stärksten Talents unter den Lyrikern der vorigen Generation, Theodor Storms; beide pflegen die musikalische Wirkung, die Harmonie des Ganzen mehr als ein charakterisierendes Herausarbeiten einzelner Eindrücke. In der Prosa allerdings zeigen beide Beziehungen zum Naturalismus: Falke in seinem Hamburgischen Roman „Landen und Stranden“ (1895) durch gewisse realistische Einzelheiten; Busse in seinem von Zolas „Bête humaine“ beeinflußten polnischen Liebes- und Mordroman „Ich weiß es nicht“ (1892); beide in kurzen impressionistischen Skizzen, die Falke in seine Gedichtsammlung „Tanz und Andacht“ eingelegt, Busse („In junger Sonne“ 1892, „Träume“ 1895) selbständig veröffentlicht hat. Aber hier liegt eben nicht ihre Stärke. In Busses Roman ist in dem eigentümlichen symbolischen Spiel mit den polnischen Farben rot und weiß doch noch ein gewisser Zusammenhang mit den koloristischen Effekten seiner Lyrik zu spüren; den Falkes würde man dem feinsinnigen Dichter ohne einige inhaltliche Beziehungen zu seinem eigenen Wirken als Musiklehrer kaum zuschreiben.

Bei vielfacher Übereinstimmung ist doch dies unterscheidend, daß Falke viel mehr Musiker, Busse mehr Maler ist. Wenn beide sich ans Volkslied anlehnen, übt bei Falke die Melodie, bei Busse die Ausdrucksweise den stärkeren Einfluß. Aber auch inhaltlich liebt der eine Gesang, Stimmen, Geräusche wiederzugeben, der andere malerische Veduten, Farbenkontraste, Farbenspiele. Busses scharfer sinnlicher Auffassung gelingt ein Gedicht wie die berühmte „Perdita“, das den Stempel des Genius so hell auf der Stirn trägt, daß es, aus einer schlechten Sammlung von Berliner Studentengedichten hervorleuchtend, seinen Autor sofort bekannt machte. Dafür glücken Falke prächtige Gemütstöne, so poetisch-idyllisch, wie sie in Deutschland seit Jahrzehnten nicht vernommen wurden, wenn er etwa von seinem Buben spricht. Wie unerträglich geziert klingen daneben Dehmels Kinderlieder!

An Busse schließen sich andere junge Kräfte, wie Ludwig Jacobowski (geb. 1868: „Aus bewegten Stunden“ 1889, „Aus Tag und Traum“ 1896, „Leuchtende Tage 1899), gleich Busse

auch ein verſtändnisvoller Kritiker und außerdem ein geiſtvoller Grübler über die „Anfänge der Poeſie“ (1889); ſonſt nicht eben eine ſtarke Natur, die in ihren orientaliſch verkleideten Komödien und Erzählungen („Dijab der Narr“ 1895, „Der kluge Scheikh“ 1897) bei geringerer Eleganz und beſtimmterer Charakterzeichnung an Ludwig Fulda erinnert und ſcheitern muß, wo ſie ſich mit tief empfundenen Lieblingsmotiven an die ſtarre, ſo gar nicht ſentimentale Größe der altnordiſchen Mythologie wagt („Loki. Der Roman eines Gottes“ 1899). Oder der begabte Börries von Münchhauſen (geb. 1874: Gedichte 1896), der in der ganzen Haltung ſeiner Lyrik, in der Bevorzugung der Ballade, in gewiſſen Klangwirkungen noch weiter zurück auf die Einflüſſe von Strachwitz und Fontane weiſt. Auch Anna Ritter (geb. 1865: Gedichte 1898) gehört hierher, deren anmutiges Talent mir freilich überſchätzt ſcheint.

Nicht verdienter erſcheint mir der Nimbus, mit dem man eine Zeit lang das Haupt der Johanna Ambroſius (geb. 1854 zu Lengwethen in Oſtpreußen) umgab. Verſtummt iſt der berühmte „Ambroſianiſche Lobgeſang“, der nach Erſcheinen ihrer Gedichte (1894: 36. Auflage 1898!; zweite Sammlung 1897: 5. Auflage 1898) von einigen homines novarum rerum cupidi angeſtimmt wurde; übrig blieben ein paar herzliche Lieder mit leichtem Rhythmus („Sommernacht“, „O lieb' auch du“) und ein anſtändiges Maß guter Mittelware. Nichts blieb von dem „Wunder“. Daß eine von deutſchen Volksliedern und noch mehr (worauf Heinrich Singer aufmerkſam machte) von litauiſchen „Dainos“ erfüllte Luft über einem ſchwermütig ſtillen Lande, daß ſchwere Schickſale auch eine Frau aus den bäuerlichen Kreiſen zum Dichten anregen konnten, das war doch wohl ein Wunder nur für jene Übergebildeten, die das ganze Rüſtzeug ihrer Kultur mit der vollen Naivetät des civiliſierten Menſchen als etwas Unentbehrliches anſehen. Freilich verrät ſich die Landſchaft außer in der Grundſtimmung nirgends in den Gedichten; wie viel mehr haben ſelbſt „Bildungsdichter“ wie Freytag oder Spielhagen von ihrer Heimat als die oſtpreußiſche Bäuerin! von den modernen, im Lokalton wurzelnden Talenten wie Halbe, Dreyer, Clara Viebig, wie Walther Siegfried, Helene Böhlau, den Wienern gar nicht erſt zu ſprechen! Wo findet man in den Gedichten der Johanna Ambroſius das, was wir im volkstümlichen Lied vor allem ſuchen: den eigentümlichen

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Duft der Heimaterde? Gerade dieſe Dichtung hat ihre wahre Heimat in der „allgemeinen Bildung“, der man ſie entgegenhalten wollte: in der Lektüre der verbreitetſten Dichter und vor allem der „Gartenlaube“, in dem Nachſprechen von ein paar trivialen Metaphern:

Und ich ſah aus Haß und Elend
Doch die Göttin Liebe blicken.

Nicht viel beſſer ſteht es mit den meiſten „Volksdichtern“ der Gegenwart. Die Originalität des ſchwäbiſchen Bauern Chriſtian Wagner oder ſeine bodenſtändige Innigkeit wird nirgends erreicht. Wie unſere Dialektdichter der Mehrzahl nach Geiſtliche, Lehrer, Apotheker, Juriſten ſind, kurz, Männer der gebildeten Berufsarten, die ſich in die Sprache des eigentlichen „Volkes“ erſt mühſam hinüber überſetzen, ſo ſind unſere Volksdichter zumeiſt ſtrebſame Handwerker und Kleinbürgerstöchter, die ſich in den Ton der Gebildeten einzuſingen ſuchen. Jacobowski hat ſo in der Analyſe der Gedichte des Schorndorfer Eiſenarbeiters Ludwig Palmer (1896) aufgewieſen, wie die eigentlichen Koſten dieſer Poeſie faſt durchweg von Schiller, Uhland und einigen anderen „gelehrten“ Dichtern beſtritten werden. Litterarhiſtoriſch iſt das Studium dieſer Autoren deshalb nicht unintereſſant: es zeigt, welche Dichter jetzt die äſthetiſche Bildung der „kleinen Leute“ beherrſchen; äſthetiſch iſt die Lektüre meiſt unerfreulich. Robert Burns, an den zum großen Schaden dieſer Dilettanten öfters erinnert wird, hatte noch den unſchätzbaren Vorteil, an die lebendige Volksdichtung Schottlands anknüpfen zu können. Heute iſt die Tradition des Volksliedes, des echten alten Volksliedes, kaum noch irgendwo lebendig. Wie unſere jetzige Mythologie mit Luther anfängt, ſo beginnt die Volkspoeſie von heute mit Schiller: erſt von da ab leben die Geſtalten, die Dichtungen wirklich im Volke; was vorher liegt, iſt faſt nur gelehrtem Suchen zugänglich. Einzig im Kirchenlied reicht die Überlieferung weiter zurück; und gerade dies hat bezeichnenderweiſe auf all die ſogenannten „Volksdichter“ viel weniger gewirkt als moderne Gedichte und vor allem als — die Zeitung. Die Zeitung iſt für den „kleinen Mann“ heute, was Sage und Legende für ihn im Mittelalter waren. Man leſe nur die Gedichte des talentvollſten unter ihnen, die des Sattlers Guſtav Renner (1896): „Das Schloß im Walde“ mit Marmor und Roſen; eine Ballade von Sigrun und Helge; philoſophiſche Grübeleien („Gedanken und Stimmungen“);

es fehlen nicht einmal Sonette. Man darf ſich freuen, daß der ganze Geſtalten- und Formenreichtum unſerer Poeſie auch dieſen Kreiſen zugänglich wird; aber eine Vermehrung der dichteriſchen Perſönlichkeiten oder ein beträchtlicher Gewinn an echter Poeſie iſt bis jetzt dadurch nicht erreicht worden.

Doch auch in der Kunſtlyrik iſt die Übernahme fremder Töne beträchtlich. Bei ſo regem Betrieb kann eine gewiſſe Stilvermiſchung nicht ausbleiben. Im allgemeinen ſuchen die jüngſten Lyriker nicht ohne Erfolg die Tradition der älteren Dichtung mit neueren Anregungen zu verbinden. Theodor Storm hat auf die meiſten gewirkt, daneben Heine, mehrfach Baumbach, jetzt auch ſchon Buſſe; weniger Lenau und Freiligrath — Goethe merkwürdig wenig, faſt weniger noch als Schiller. Die Anregungen Scheffels ſind ganz, die Geibels ſo gut wie ganz überwunden. Aber auch die Neigung zum Auflöſen der Form, wie ſie die Impreſſioniſten pflegen, fehlt bei kaum einem ganz: freie Rhythmen, oder doch wenigſtens anwachſende Strophen, loſe angehängte Einzelverſe, metriſche Freiheiten zeigen ſich vielfach. Nicht weniger verbreitet iſt aber ein bewußtes Schwelgen in allerlei Hilfen der Stimmung, das an die Art Hofmannsthals erinnert: ſtarke Farbenwirkungen, Klangeffekte von mancherlei Art, ſymboliſche Züge. Der hervorragendſte Vertreter dieſes Eklektizismus ſcheint mir Franz Evers (geb. 1871: „Königslieder“ 1894, „Hohe Lieder“ 1896), der, wie Stefan George, Nietzſche ſtark auf ſich wirken ließ („Sprüche aus der Höhe“ 1893) und mit ihm und Hofmannsthal die nahen Beziehungen zur bildenden Kunſt teilt.

Die neuerwachte Freude an der Lyrik, die Luſt am kunſtvollen Einkleiden der geſammelten Stimmungen, giebt ſich auch äußerlich kund in der Freude an ſchöner oder doch origineller Buchausſtattung — durchaus kein verächtliches Symptom eines erſtarkenden Schönheitsgefühls und Stilbedürfniſſes. Bücher von George, von Evers, von Henckell verraten ſchon ganz äußerlich durch die eigenartigen Umſchläge, durch Papier und Druck, durch Illuſtrationen (beſonders des im „Buchſchmuck“ eifrig thätigen Fidus) die allgemeine Richtung ihrer Autoren. Natürlich fehlen auch hier nicht Übertreibungen. Aber daß wir von der Miſère der banalen „hübſchen Einbände“ und des charakterloſen Drucks loskommen, iſt gewiß kein kleiner Nebengewinn aus der neuen Bewegung.

Alles in allem: es ſteht bei uns in der Lyrik wie auf andern

Gebieten. Ein gut Teil überflüſſige Überproduktion, mancher ungeſunde Verſuch, viel blaſſe Doktrin und viel blutroter Fanatismus — im ganzen aber doch unzweifelhaft eine kräftige, viel verſprechende Regſamkeit, Perſönlichkeiten, geſundes Meſſen der Kräfte. Und das iſt das Beſte: eine wirklich neue Lyrik wird nur einem wirklich ſich verjüngenden Volke geſchenkt!

Auch die Kritik hat ſich verjüngt. Daß ſie, wie gewöhnlich, einen Schritt hinter der Produktion zurückbleibt, iſt ſchließlich ihr Recht; der Schwimmmeiſter muß auf feſtem Boden bleiben, wenn er die jungen Schwimmer leiten, lehren, retten will. Unſere Kritik, die in der vorigen Generation gerade durch die energiſche, doktrinäre Einſeitigkeit der Hart, der Schlenther und Brahm, der norddeutſchen Kritiker überhaupt eine rühmliche, fördernde Wirkung ausgeübt hat, iſt jetzt überwiegend im „Reich“ zu dem Impreſſionismus Lemaitres und Hermann Bahrs übergegangen, während umgekehrt Wiener Kritiker wie Rudolf Lothar (geb. 1865) jetzt dazu neigen, ihr Urteil auf Prinzipien zu begründen. Kunſtrichter wie Franz Servaes (geb. 1862: „Präludien“ 1899), Alfred Kerr (geb. 1867) und Felix Poppenberg (geb. 1869) ſuchen vor allem den Eindruck, den ſie von einem Kunſtwerk empfangen haben, möglichſt genau und vollſtändig wiederzugeben. Sie ſtellen ſich zu den Kunſtwerken, wie die impreſſioniſtiſchen Autoren zur Natur: ihre angeborenen Neigungen, ihren Geſchmack und ihre perſönlichen Anſprüche wollen ſie nicht unterdrücken, aber nur als Mittel zur Prüfung der auf ſie geübten Wirkungen verwenden.

Durchweg hat ſich der Stil der Recenſionen gehoben. Früher waren jene leitenden Kritiker wie Spielhagen, Frenzel, Lindau von der älteren, Bahr, Hart, Bölſche von der jüngeren Richtung faſt die einzigen, die den guten Traditionen unſerer großen Kunſtrichter, der Freytag, Kürnberger, Fontane folgten und aus dem Referat ein Kunſtwerk ſchufen; in der Maſſe der Recenſenten herrſchte die ſeit Gutzkow eingeriſſene Verwahrloſung der Sprache. Jetzt ſieht es aus, als würden wir eine Zeit erleben können, wie Georg Brandes ſie einmal in ſeinem Vaterlande erlebt haben will. Er ſagt von den däniſchen jungen Schriftſtellern des Geſchlechts von 1870:

> Sie betrachteten es als ihre Aufgabe und Pflicht, die Proſa mit nicht geringerer Sorgfalt zu behandeln, als ihre Väter und Großväter auf den Vers verwendet. Auch keinen Zeitungsartikel mochten ſie aus der Hand

geben, der nicht in Bezug auf Stimmung oder Anſchaulichkeit ein Kunſtwerk geweſen wäre. Ein altes Sprichwort ſagt: Worte haben ihren Wert gleich Münzen. Dieſe jungen Schriftſteller ſchieden jedwede Wortmünze als wertlos aus, deren Gepräge durch den Gebrauch verwiſcht worden. Man erſetzte gewiſſenhaft die abſtrakten oder philoſophiſchen Ausdrücke, bei denen niemand mehr etwas empfand noch dachte, durch friſche Vorſtellungsbezeichnungen, welche Bilder hervorriefen, Erinnerungen heraufbeſchworen. Man wandte ſich mittelſt des Auges und des Ohres an den Gedanken und verſäumt nicht, die Sinne des Leſers zu unterhalten, ſich ſeines Nervenſyſtems zu bemächtigen, wenn es galt, auf ſeinen Verſtand Eindruck zu machen.

Gerade dies iſt die Methode unſerer jüngeren Kritiker, die ja durchweg von Brandes und von Jacobſen — über den er an jener Stelle ſpricht — gelernt haben. Natürlich kann auch dies Verfahren übertrieben werden. Es ſcheint auch mir ein Mißbrauch der impreſſioniſtiſchen Methode, wenn ein junger Recenſent von dem Innsbrucker Volkstheater ſagt: „Die Bauern ſpielen ſozuſagen mit dicken Backen. Es kracht alles. Sie haben ein vollgegeſſenes Temperament. Ihre Bühne riecht nach Friſchgeſelchtem...“ Dennoch muß ich geſtehen, daß ich durch dieſe „friſchen Vorſtellungsbezeichnungen“ über das Spiel jener Bauerndilettanten eine ſehr viel deutlichere Vorſtellung empfange, als mir etwa folgende Stelle aus einer Recenſion Rötſchers über Marie Seebach als Gretchen im „Fauſt“ (8. Juni 1857) giebt: „Ihr Ton iſt ſowohl beſeelt als begeiſtigt, d. h. er ſpiegelt ſowohl die Zuſtände der Seele, die Stimmungen des Gemüts in guter Mannigfaltigkeit, als die Ruhigkeit des bewußten Geiſtes in zarten Abſtufungen ab... Die Bewegungen der Künſtlerin halten ſich in ſchönem Maße und ſtreben überall nach Bedeutſamkeit.“ Wie blaß wirkt das durch die abſtrakten Ausdrücke! Wollte man in die eigentlichen Tiefen der philoſophiſchen Kunſtkritik hineingreifen, ſo könnte man Proben geben, neben denen jener impreſſioniſtiſche Exceß vollends harmlos erſcheinen würde.

Auf die Sprache unſerer Kritiker hat neben den großen Muſtern, Leſſing, Brandes, Lemaitre, beſonders auch Nietzſches Stil gewirkt. Der Aphorismus, bei uns eine junge Kunſt, iſt eine Lieblingswaffe geworden, die vielfach mit großer Eleganz und Sicherheit gehandhabt wird. Daß ſie als ſelbſtändige Gattung ſeltener auftritt, liegt gerade mit an dem großen Bedarf an pointierten Sätzen in der heutigen Proſa. Wir haben immerhin ein vortreffliches Büchlein von Peter Sirius („1001 Gedanken“

1899), und Paul Nikolaus Coßmann (geb. 1869) hat in seinen „Aphorismen“ (1898) uns eine Sammlung geschenkt, die durch Gesundheit des Inhalts wie durch Gewandtheit der Form sich das Recht erobert, ein Wort des geistreichen und tiefdenkenden Franzosen Chamfort als Motto zu gebrauchen: „Man muß den Mut haben, Meinungen auszusprechen, welche keinen Anstoß erregen.“ Von solchen und ähnlichen Aussprüchen gilt des Autors Wort: „Ein Aphorismus ist ein kleines Haus mit weitem Fernblick.“ Auch er ist ein Aristokrat, der in witzig parodistischen Sätzen die „Philosophie des Pöbels“ (auch des „Lehrpöbels“) giebt; aber das junkerliche Umherspritzen mit Paradoxien ist ihm zuwider: „Ernst sein ist alles.“

In dieser Gesinnung begegnen sich die Jüngsten mit den mächtigen Führern des Volkes. Gegen Ende des Jahrzehnts und des Jahrhunderts erschien ein Werk, mit dessen monumentaler Bedeutung auch hervorragende Leistungen von rein litterarischer Art schwer zu ringen vermögen. Die Erinnerung an große Thaten überstrahlte fast die Schöpfungen der Phantasie; und glänzende Aussprüche, die als Ergebnis eines langen Lebens voller Kraft und Tapferkeit hervorsprangen, brachten mächtiger als zusammengetragene Sprüche die Gewalt des Wortes zur Geltung. Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen“ führten den Zug der Heroen, die das neue Reich schufen, noch einmal über die Brücke, die von dem Himmel zur Erde gespannt ist. Und er selbst, ihr Führer, entfaltete hier noch einmal den Glanz seiner siegreichen Rede, seiner glänzenden Charakteristik, seines leidenschaftlich patriotischen Ernstes.

Dieser leidenschaftliche Ernst ist allen Heroen gemein, die unsere Jugend verehrt: Bismarck, Nietzsche, Menzel, Böcklin, Helmholtz, Mommsen, und wen wir sonst bewundern. Daß es größere Dichter gab, als jetzt leben, daß es größere Zeiten gab, als wir erleben — wir wissen es alle. Aber was in unsern Tagen sich regt, ist uns frohe Botschaft von großen Dichtern und großen Zeiten der Zukunft. Wie in Ulrich v. Huttens Zeit erwachen die Geister und fühlen, es sei eine Freude, zu leben. Aus den entgegengesetzten Lagern stellen wir jenen Klagen des „Rembrandtdeutschen“, die doch um kaum zehn Jahre zurückliegen, zwei Zeugnisse entgegen. Richard Dehmel schreibt:

Als wenn wir nicht in einer Renaiſſance lebten, genau ſo heilig und furchtbar, ſo empfindſam und brutal, ſo todestoll und lebensträchtig wie die des Tre- bis Cinquecento mit ihren Genies: von Dante, Petrarca, Boccaccio bis Arioſto, Taſſo, Luther, Shakeſpeare: von Giotto, Botticelli und van Eyck bis Michelangelo, Rafael, Holbein, Dürer: alle im Wettkampf, gerade wie bei uns ſeit Leſſing, mit einer Unzahl großer und kleiner Talente, Schulen und Cliquen!

Und in den „Blättern für die Kunſt" heißt es in gleich begeiſtert freudigem Hervorſprudeln der Gedanken:

Daß ein Strahl von Hellas auf uns fiel, daß unſere Jugend jetzt das Leben nicht mehr niedrig, ſondern glühend anzuſehen beginnt: daß ſie im Leiblichen und Geiſtigen nach ſchönen Maßen ſucht: daß ſie von der Schwärmerei für ſeichte allgemeine Bildung und Beglückung ſich ebenſo gelöſt hat als von verjährter, landsknechtiſcher Barbarei: daß ſie die ſteife Gradheit, ſowie das Geduckte, Laſtentragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes ſchön durch das Leben ſchreiten will: daß ſie ſchließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beſchränkten Sinne eines Stammes auffaßt: darin finde man den Umſchwung des deutſchen Weſens bei der Jahrhundertwende.

Nicht jede Hoffnung wird ſich erfüllen, nicht jede Abwehr früherer Art ſich als berechtigt erweiſen. Aber wir glauben an die Kraft des wiedererwachten Idealismus; wir glauben an die Macht der deutſchen Volksſeele; wir glauben an den Ernſt der Künſtler von heute. Und deshalb glauben wir mit Stefan George an eine glänzende Wiedergeburt in der Kunſt — und nicht nur in der Kunſt. Ein neues Leben, eine neue Kultur muß dem größten der lebenden Völker erblühen, eine Zeit, die Kraft der Herrſchaft eint mit Zartheit des Empfindens und Sicherheit des Erkennens mit Schönheit des Geſtaltens. Die Zeit muß kommen, wenn wir uns nur jene beiden Mächte zu wahren wiſſen, die Goethe den Deutſchen als die deutſcheſten ans Herz legte: Ernſt und Liebe. Freilich haben ſie auch heut der Feinde faſt zu viel. Aber wenn der Ernſt und die Liebe ſiegen, dann beherrſcht deutſcher Geiſt die Welt und auf lange die Zeiten. Und darauf vertrauen wir, wie Gottfried Keller darauf vertraute, als er vor vierzig Jahren beim „Großen Schillerfeſt" das künftige Geſchick unſerer Kunſt und unſeres Volkes am Feſtfeuer erblickte:

Seine unſichtbaren Hüter
Lehnten am Standartenſchaft
In den goldnen Waffenröcken:
Das Gewiſſen und die Kraft!

Annalen.

Durchweg habe ich bei meinem Buch neben dem wiſſenſchaftlichen den praktiſchen Zweck im Auge zu behalten geſucht. Wo er es zu fordern ſchien, habe ich auch kleine Wiederholungen nicht geſcheut. Als eine Art Repetition möchte ich auch die folgenden „Annalen“ auffaſſen, deren Inhalt in Bezug auf Auswahl und Verteilung der Daten zum Text in innigſter Beziehung ſteht. Sie wollen nicht nur künſtleriſch wertvolle, ſondern auch bloß charakteriſtiſche Werke verzeichnen, ſo daß die Aufnahme nicht als Werturteil aufzufaſſen iſt.

Ihre Anordnung iſt innerhalb der einzelnen Jahre durch die Gattung beſtimmt: Drama, Epos (die Novellen in der Regel nach den Romanen), Lyrik, Didaktik, Wiſſenſchaftliche Litteratur und Verwandtes, Litteraturgeſchichte, Außerdeutſche Litteratur, Politiſche und kulturhiſtoriſche Ereigniſſe von litterariſcher Bedeutung.

1800. „Maria Stuart“. — Jean Pauls „Titan“. — Tieck „Poetiſches Journal“.
1801. „Jungfrau von Orleans“. — J. J. Engel „Herr Lorenz Stark“. — Tiedges „Urania“.
1801—1804. A. W. Schlegels Vorleſungen in Berlin.
1802. Novalis' Schriften erſchienen.
1803. „Braut von Meſſina“. — Hebels „Alemanniſche Gedichte“. E. M. Arndts „Gedichte“.
1804. „Wilhelm Tell“.
1805. Herders „Cid“. — Krummacher „Parabeln“. — Goethe „Winckelmann und ſein Jahrhundert“. — Schillers Tod.
1806. „Des Knaben Wunderhorn“. — Schlacht bei Jena.
1807. Fichtes „Reden an die deutſche Nation“. Arndts „Geiſt der Zeit“.
1808. „Fauſt“ Erſter Teil erſchienen. Kleiſts „Penthesilea“. — „Tröſteinſamkeit“, hersg. von Achim v. Arnim. — Fr. Schlegel „Sprache und Weisheit der Indier“. A. v. Humboldt „Anſichten der Natur“.
1808 f. J. P. Hebel „Rheinländiſcher Hausfreund“.
1809. „Pandora“. Zacharias Werner „Der 24. Februar“. — „Die Wahlverwandtſchaften“. — Wilhelm von Humboldt Leiter des Unterrichtsweſens in Preußen.
1810. H. v. Kleiſt „Käthchen von Heilbronn“. — Derſ.: „Erzählungen“. Arnims „Gräfin Dolores“. — Jahn „Deutſches Volkstum“. Niebuhrs Vorleſungen über Römiſche Geſchichte. — Eröffnung der Univerſität Berlin.
1811. Arnim „Halle und Jeruſalem“. Kleiſt „Der zerbrochene Krug“ erſchienen. — Goethes „Dichtung und Wahrheit“ beginnt zu erſcheinen.

Fouqué „Undine“. Justinus Kerner „Reiseschatten“. — Niebuhrs Römische Geschichte beginnt.

1812. Tieck „Phantasus“. „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. (—1815).

1813. Müllners „Schuld“. — Th. Körners Tod.

1813—15. Freiheitskriege.

1814. Chamisso „Peter Schlemihl“. — Körners „Leier und Schwert“. — Görres „Rheinischer Merkur“. Savigny „Vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung“. — W. Scott „Waverley“.

1814—22. E. Th. A. Hoffmann Erzählungen.

1815. Goethe „Des Epimenides Erwachen“. — Schenkendorfs und Uhlands Gedichte. — Bundesakte vom 8. Juni.

1815 f. Bérangers Lieder.

1816. Arnold „Der Pfingstmontag“. — Goethes „Italienische Reise erschienen. Claurens „Mimili“. — K. Lachmann „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Not“.

1817. Grillparzers „Ahnfrau“. — Arnim „Kronenwächter“. Brentano „Kasperl und Annerl“. — Claus Harms „75 Thesen“. Wartburgfest.

1818. Grillparzer „Sappho“. — Ernst Schulzes „Bezauberte Rose“. — W. Müllers „Müllerlieder“.

1819. Goethes „Westöstlicher Divan“. — Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung“. J. Grimm Deutsche Grammatik. — Ermordung Kotzebues.

1820. K. Malß „Der alte Bürgerkapitän“.

1821. Grillparzers „Goldenes Vließ“. Kleists „Herrmannsschlacht“ und „Prinz von Homburg“ aus dem Nachlaß herausg. — Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre“. — Platens Gedichte. Tiecks Gedichte. W. Müller „Lieder der Griechen“. — Napoleon gest. Aufstand der Griechen. Webers „Freischütz“.

1821 f. Tiecks Novellen. 1821—1850 Blüte der leichten Erzählungslitteratur.

1822. Rückert „Östliche Rosen“ und „Liebesfrühling“. Heine „Gedichte“. — W. v. Humboldts „Briefe an eine Freundin“ beginnen. — Uhland „Walther von der Vogelweide“. — Erste Naturforscherversammlung.

1823. Raimund „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“. — F. Ch. Schlosser „Geschichte des 18. Jahrhunderts“.

1824. Grabbe „Don Juan und Faust“. Raimund „Diamant des Geisterkönigs“. — L. Ranke „Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber“.

1824—28. Zschokke Ausgewählte Schriften.

1825. Grillparzer „König Ottokars Glück und Ende“. — Abr. Em. Fröhlichs Fabeln. — Thronbesteigung König Ludwigs von Bayern.

1826. Platens „Verhängnisvolle Gabel“. — Tieck „Aufruhr in den Cevennen“. Heine „Reisebilder“. Eichendorff „Aus dem Leben eines Taugenichts“. W. Hauff „Lichtenstein“. Aurbacher „Volksbüchlein“. — Hölderlins Gedichte erschienen. J. Kerner Gedichte. — Rückerts „Makamen“. — Begründung der „Monumenta Germaniae historica“. Lachmanns Ausgabe des Nibelungenliedes.

1827. Spindler „Der Jude“. Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes. — Heine „Buch der Lieder. Zedlitz „Totenkränze“. Hauff „Phantasien im Bremer Ratskeller“. — W. Menzel „Die deutsche Litteratur“.

1827—32. Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand, in 40 Bänden.
1828. Grillparzer „Ein treuer Diener seines Herrn". Raimund „Alpenkönig und Menschenfeind". — Platen „Gedichte". — J. Grimm „Rechtsaltertümer". — V. Hugo „Les orientales".
1828—29. Goethes Briefwechsel mit Schiller erschienen.
1829. Platen „Der Romantische Oedipus".
1830. Anastasius Grün „Der letzte Ritter". — Pückler „Briefe eines Verstorbenen". — Juli-Revolution.
1830—34. Börne „Briefe aus Paris".
1831. Grillparzer „Des Meeres und der Liebe Wellen". Grabbe „Napoleon". — Mosen „Ritter Wahn". — Anastasius Grün „Spaziergänge".
1832. Goethe „Faust", Zweiter Teil, erschienen. Immermann „Merlin" und „Alexis". — Wil. Alexis „Cabanis". Mörike „Maler Nolten". Rehfues „Scipio Cicala". — Lenau „Gedichte". — K. J. Weber „Demokritos" erschienen (—1835). — Goethes Tod. Hambacher Fest.
1833. Raimund „Der Verschwender". — Platen „Die Abassiden". — Spitta „Psalter und Harfe". K. Mayer „Gedichte". — Heine „Französische Zustände". — Rahel „Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" erschienen. — George Sand „Lélia".
1834. Grillparzer „Der Traum ein Leben". — Sealsfield „Der Virey und die Aristokraten". — Leop. Schefer „Laienbrevier". — Ranke „Römische Päpste" (—1836). Hase „Kirchengeschichte". — Wienbarg „Ästhetische Feldzüge". — Selbstmord der Charlotte Stieglitz. Zollverein.
1835. G. Büchner „Dantons Tod". Grabbe „Hannibal". Gutzkow „Nero". Lenau „Faust". Bauernfeld „Bürgerlich und Romantisch". — Bettina „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde". „Charlotte Stieglitz. Ein Denkmal" erschienen. Gutzkow „Wally". Th. Mundt „Madonna". — D. Fr. Strauß „Leben Jesu". — Gervinus „Geschichte der deutschen Nationallitteratur". — W. Menzels Denunziation.
1836. Immermann „Die Epigonen". Biernatzky „Die Hallig". G. Büchner „Lenz". — Feuchtersleben „Gedichte". — Heine „Romantische Schule".
1836—39. Rückert „Weisheit des Brahmanen".
1837. Grillparzer „Die Jüdin von Toledo". Halm „Griseldis". — Lenau „Savonarola". — Eichendorff „Gedichte". Annette v. Droste „Gedichte". Reinick „Liederbuch eines Malers". — Eckermann „Gespräche mit Goethe" erschienen. — Protest der Göttinger Sieben.
1838. Grabbe „Hermannsschlacht". — Meinhold „Die Bernsteinhexe". — Ed. Mörike, Freiligrath: Gedichte. — Feuchtersleben „Diätetik der Seele".
1839. Gutzkow „Richard Savage". — Immermann „Münchhausen". — Ranke „Deutsche Geschichte" (—1847).
1840. Hebbel „Judith". Grillparzer „Weh dem, der lügt". — Tieck „Vittoria Accorombona". Wil. Alexis „Der Roland von Berlin". Bettina „Die Günderode". Immermann „Tristan und Isolde". — Geibel „Gedichte". — Heine „Über Börne". E. M. Arndt „Erinnerungen". — Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV.
1840 f. Heines Zeitgedichte.
1841. Hebbel „Judith" erschienen, „Genoveva". Niebergall „Der Datterich". —

Jer. Gotthelf „Uli der Knecht“. Sealsfield „Das Kajütenbuch“. — Hoffmann v. Fallersleben „Unpolitische Lieder“. G. Herwegh „Gedichte eines Lebendigen“. Gedichte von Hebbel und Betty Paoli. — L. Feuerbach „Wesen des Christentums“.

1842. Halm „Der Sohn der Wildnis“. — Lenau „Albigenser“. — Dingelstedt „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“. Strachwitz „Lieder eines Erwachenden“. Sallet „Laienevangelium“. — „Der neue Pitaval“. — Mundt „Geschichte der Litteratur der Gegenwart“. — Eugène Sue „Les mystères de Paris“ (—1843). — Brand von Hamburg.

1843. Prutz „Die Politische Wochenstube“. — Meinhold „Die Bernsteinhexe“ erschienen. — Th. Storm, Th. u. T. Mommsen „Liederbuch dreier Freunde“. — H. Kurz „Schillers Heimatjahre“. — Varnhagen „Denkwürdigkeiten“ (—1846). L. Feuerbach „Grundzüge der Philosophie der Zukunft“.

1843—54. Auerbach „Schwarzwälder Dorfgeschichten“.

1844. Gutzkow „Zopf und Schwert“. Hebbel „Maria Magdalena“. — Bettina „Frühlingskranz“. — Heine „Neue Gedichte“. Annette von Droste „Gedichte“ (zweite Sammlung). Heine „Deutschland. Ein Wintermärchen“. — Ronge und der Deutsch-Katholicismus.

1844—50. Stifter „Studien“.

1845. Holtei „Theater“. — Scherenberg „Gedichte“. — Arndt „Schriften für und an seine lieben Deutschen“. Dahlmann „Geschichte der Französischen Revolution“. Max Stirner „Der Einzige und sein Eigentum“. Feuerbach „Wesen der Religion“. — Vilmar „Geschichte der deutschen Nationallitteratur“. — R. Wagner „Tannhäuser“.

1845—58. A. v. Humboldt „Kosmos“. 1845 f. „Fliegende Blätter“.

1846. W. Alexis „Die Hosen des Herrn von Bredow“. Gräfin Hahn „Sibylle“. — G. Keller „Gedichte“. L. Pfau „Gedichte“. Freiligrath „Ein Glaubensbekenntnis“ und „Ça ira“.

1847. Gutzkow „Uriel Acosta“. Laube „Die Karlsschüler“. G. Freytag „Die Valentine“ und „Graf Waldemar“. — Heine „Atta Troll“. — W. v. Humboldt „Briefe an eine Freundin“ erschienen.

1847—58. Fr. Th. Vischer „Ästhetik“.

1848. Griepenkerl „Robespierre“. — Grillparzer „Der arme Spielmann“. Kompert „Aus dem Ghetto“. — Geibel „Juniuslieder“. Strachwitz „Neue Gedichte“. Kopisch „Gedichte“. — Goethes Briefe an Frau von Stein erschienen. Wackernagel „Litteraturgeschichte“ (—1856). — Begründung des „Kladderadatsch“ und der „Grenzboten“. — Revolution.

1849. Scherenberg „Waterloo“. — Redwitz „Amaranth“. — Freiligrath „Neuere politische und sociale Zeitgedichte“ (—1850). — Justinus Kerner „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“. — Laube Direktor des Burgtheaters.

1850. O. Ludwig „Erbförster“ erschienen. B. Auerbach „Andre Hofer“. — Gotthelf „Elsi, die seltsame Magd“. Gutzkow „Ritter vom Geist“ (—1851). — Bodenstedt „1001 Tag im Orient“. R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“. Danzel „Lessings Leben und Werke“ (—1854). — „Litterarisches Centralblatt“ begründet. — Konferenz von Olmütz.

1851. Hebbel „Herodes und Mariamne". — Holtei „Die Vagabunden". Roquette „Waldmeisters Brautfahrt". — Heine „Romanzero". Annette v. Droste „Das geistliche Jahr" erschienen. Bodenstedt „Lieder des Mirza Schaffy". Th. Fontane „Gedichte". J. Sturm „Gedichte". G. Keller „Neuere Gedichte". — Schopenhauer „Parerga und Paralipomena". W. A. Riehl „Land und Leute". Droysen „Leben Yorks". — Londoner Weltausstellung.

1851—55. G. Keller „Der grüne Heinrich". 1851—53. Ruskin „The stones of Venice".

1852. O. Ludwig „Die Makkabäer". — Wil. Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Th. Storm „Immensee". Kl. Groth „Quickborn". — R. Wagner „Oper und Drama". K. Vogt „Bilder aus dem Tierleben". — Staatsstreich Napoleons III.

1852—54. W. Jordan „Demiurgos".

1852—72. Kuno Fischer „Geschichte der neueren Philosophie".

1853. Hebbel „Gyges und sein Ring". — Stifter „Bunte Steine". Marie v. Nathusius „Aus dem Tagebuch eines armen Fräuleins". — Th. Storm „Gedichte".

1853—56. Krimkrieg.

1854. Halm „Fechter von Ravenna". G. Freytag „Die Journalisten". — Wil. Alexis „Isegrimm". Th. Mügge „Asraja". Scheffel „Trompeter von Säkkingen". — J. G. Fischer „Gedichte". — Th. Mommsen „Römische Geschichte" begonnen. L. Häusser „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes" (—1857). K. Vogt „Köhlerglaube und Wissenschaft".

1855. Hebbel „Agnes Bernauer". — H. Kurz „Der Sonnenwirt". G. Freytag „Soll und Haben". P. Heyse „Novellen." — Giesebrecht „Geschichte der deutschen Kaiserzeit". J. Burckhardt „Cicerone". L. Büchner „Kraft und Stoff". H. Hettner „Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts" (—1870).

1856. Laube „Graf Essex". Brachvogel „Narciß". — Otto Ludwig „Zwischen Himmel und Erde". G. Keller „Leute von Seldwyla" Erster Teil. Auerbach „Barfüßele". W. H. Riehl „Kulturgeschichtliche Novellen". — H. v. Sybel „Uber den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung".

1856—64. Lotze „Mikrokosmus".

1856—77. Gregorovius „Wanderjahre".

1857. W. Raabe „Aus der Chronik der Sperlingsgasse". Spielhagen „Clara Vere". Scheffel „Ekkehard". — Gerok „Palmblätter". — Flaubert „Mme. Bovary".

1858. E. M. Arndt „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Frh. v. Stein". — Hamerling „Venus im Exil". — Gedichte der Luise Hensel, hersg. v. H. Kletke. — R. Gottschall „Poetik"

1858—61. Gutzkow „Der Zauberer von Rom". 1858 f. „Preußische Jahrbücher".

1859. Freytag „Die Fabier". — Gregorovius „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (—1873). — G. Eliot „Adam Bede". — Ch. Darwin „Origin of species".

1859 f. H. Grimm „Essays". — 1859—62. G. Freytag „Bilder aus der deutschen Vergangenheit". — 1859—61. H. Th. Buckle „History of civilisation".

1860. Fritz Reuter „Franzosentid". Spielhagen „Problematische Naturen". —

B. Golz „Typen der Gesellschaft". J. Burckhardt „Kultur der Renaissance in Italien". G. Semper „Der Stil" (—1864). — Garibaldi in Sizilien.

1861. G. v. Moser „Was denken Sie über Rußland?" — Storm „Drei Novellen". — Aufhebung der Leibeigenschaft.

1861—65. Amerikanischer Sezessionskrieg.

1862. Hebbel „Nibelungen". Fr. Th. Vischer „Faust", III. Teil. R. Wagner „Die Meistersinger von Nürnberg". — Scheffel „Ekkehard" erschienen. — Ibsen „Komödie der Liebe". Turgenjew „Väter und Söhne". Flaubert „Salammbô".

1862f. Fontane „Wanderungen durch die Mark Brandenburg".

1862—66. Preußischer Verfassungskonflikt.

1863. Fritz Reuter „Festungstid". Riehl „Geschichten aus alter Zeit" (—1865). — Freytag „Technik des Dramas". — Ibsen „Kronprätendenten". Renan „Leben Jesu".

1864. Halm „Wildfeuer". — Fritz Reuter „Stromtid". Freytag „Verlorene Handschrift". Raabe „Der Hungerpastor". Wilbrandt „Geister und Menschen". Ebers „Eine ägyptische Königstochter".

1865. Auerbach „Auf der Höhe". W. Raabe „Drei Federn". — K. Stieler „Bergbleameln". — Eugen Dühring „Der Wert des Lebens". G. Waitz „Deutsche Verfassungsgeschichte" (2. Aufl.). — Julian Schmidt „Geschichte der deutschen Nationallitteratur seit Lessings Tode" (—1867). — Edmond und Jules de Goncourt „Germinie Lacerteux". Tolstoi „Krieg und Frieden".

1866. Bauernfeld „Aus der Gesellschaft". — Hamerling „Ahasverus in Rom". Fritz Reuter „Dörchläuchting". Spielhagen „In Reih und Glied". F. v. Saar „Innocens". — F. A. Lange „Geschichte des Materialismus". Ibsen „Brand". — Preußisch-österreichischer Krieg.

1866—68. H. Lingg „Die Völkerwanderung".

1866—72. Justi „Winckelmann".

1867. Lindner „Brutus und Collatinus". — Raabe „Abu Telfan". H. Hopfen „Verdorben zu Paris". — Schack „Gedichte". Scheffel „Gaudeamus". — Ibsen „Peer Gynt". Goncourt „Manette Salomon".

1868. Heyse „Colberg". — M. Greif „Gedichte". Ada Christen „Lieder einer Verlorenen". — Haeckel „Natürliche Schöpfungsgeschichte". — W. Scherer „Zur Geschichte der deutschen Sprache".

1868f. Jordan „Die Nibelunge".

1869. Hamerling „König von Sion". Auerbach „Landhaus am Rhein". Spielhagen „Hammer und Amboß". — Grisebach „Der neue Tanhäuser". W. Jensen „Gedichte". — Ed. v. Hartmann „Philosophie des Unbewußten". Dühring „Kritische Geschichte der Philosophie". — Flaubert „L'éducation sentimentale".

1870. Anzengruber „Pfarrer von Kirchfeld". — W. Raabe „Der Schüdderump". W. Busch „Der heilige Antonius". — H. Lorm „Gedichte". — R. Haym „Die Romantische Schule". — Mark Twain „The Innocent's abroad". — Unfehlbarkeitserklärung. Aufrichtung des Königreichs Italien.

1870—71. Deutsch-französischer Krieg.

1871. Anzengruber „Der Meineidbauer". Alb. Lindner „Die Bluthochzeit".

W. Jordan „Durchs Ohr“. — Luiſe von François „Die letzte Reckenburgerin“. C. F. Meyer „Huttens letzte Tage“. W. Buſch „Die fromme Helene“.

1871—77. Ruskin „Fors Clavigera“. — 1871 f. Zola „Les Rougon-Macquart“.

1872. Anzengruber „Die Kreuzelſchreiber“. Laube „Demetrius“. Grillparzer „Jüdin von Toledo“, „Libuſſa“ u. a. erſchienen. — G. Freytag „Die Ahnen“ (—1880). G. Keller „Sieben Legenden“. Fr. Halm „Novellen“ erſchienen. — D. Fr. Strauß „Der alte und der neue Glaube“. K. Haſe „Ideale und Irrtümer“. Fr. Nietzſche „Die Geburt der Tragödie“. H. Grimm „Leben Raphaels“. — G. Brandes „Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptſtrömungen“ (—1876). — Bismarcks Canoſſa-Rede.

1873. L'Arronge „Mein Leopold“. — Heyſe „Kinder der Welt“. — Bret Harte „Californiſche Erzählungen“ deutſch erſchienen. Ibſen „Kaiſer und Galiläer“.

1873—76. Nietzſche „Unzeitgemäße Betrachtungen“.

1874. Wilbrandt „Arria und Meſſalina“. Anzengruber „Der G'wiſſenswurm“. — G. Keller „Leute von Seldwyla“ Zweiter Teil. Auerbach „Waldfried“. W. Jordan „Nibelunge“ Zweiter Teil. — Graf Schack „Nächte des Orients“. Bodenſtedt „Aus dem Nachlaß des Mirza Schaffy“. — Haeckel „Anthropogenie“. Scherr „Menſchliche Tragikomödie“. Treitſchke „Zehn Jahre deutſcher Kämpfe“. — Flaubert „La tentation de St. Antoine“.

1874 f. Hillebrand „Zeiten, Völker und Menſchen“. — „Deutſche Rundſchau“. — 1874—76 Tolſtoi „Anna Karenina“.

1875. Roſegger „Schriften des Waldſchulmeiſters“. J. Wolff „Rattenfänger von Hameln“. — Björnſon „Ein Falliſſement“.

1876. Anzengruber „Doppelſelbſtmord“. G. v. Moſer „Der Veilchenfreſſer“. — P. Heyſe „Im Paradieſe“. Spielhagen „Sturmflut“. Ferd. v. Saar „Novellen aus Öſterreich“. M. v. Ebner „Božena“. Kl. Groth „Ut min Jungsparadies“. K. E. Franzos „Aus Halbaſien“. C. F. Meyer „Jürg Jenatſch“. F. Dahn „Kampf um Rom“. — Fechner „Vorſchule der Äſthetik“. — Schliemanns Funde in Mykenä und Ilios. Wagner „Ring der Nibelungen“.

1876 f. Feſtſpiele in Bayreuth.

1877. G. Ebers „Uarda“. K. E. Franzos „Juden von Barnow“. Th. Storm „Aquis submersus“. J. Wolff „Der wilde Jäger“. — E. v. Wildenbruch „Lieder und Geſänge“. — H. Grimm „Vorleſungen über Goethe“. Kürnberger „Litterariſche Herzensſachen“. — Ibſen „Stützen der Geſellſchaft“. Flaubert „Trois Contes“. J. P. Jacobſen „Frau Marie Grubbe“.

1877 f. J. Janſſen „Geſchichte des deutſchen Volkes“.

1878. Anzengruber „Das vierte Gebot“, „Das Jungferngift“, „Die Trutzige“. L'Arronge „Dr. Klaus“. — G. Keller „Züricher Novellen“. G. Ebers „Homo sum“. Th. Storm „Renate“. F. W. Weber „Dreizehnlinden“ erſchienen. — Leutholds Gedichte erſchienen. W. Baumbach „Lieder

eines fahrenden Gesellen". — Mauthner „Nach berühmten Mustern". — Goncourt „La fille Élisa". — Funde von Pergamon. Attentate auf Kaiser Wilhelm. Socialistengesetz. Berliner Konferenz.

1878—79. Nietzsche „Menschliches Allzumenschliches".

1879. Wildenbruch „Harold". — Fr. Th. Vischer „Auch Einer". — R. Hildebrand „Vom deutschen Sprachunterricht", 2. Aufl. — Ibsen „Nora".

1879 f. Treitschke „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert".

1879—80. G. Keller „Der Grüne Heinrich", zweite Bearbeitung.

1880. P. Lindau „Gräfin Lea". — C. F. Meyer „Der Heilige". Wildenbruch „Meister von Tanagra". J. Wolff „Tannhäuser". Steinhausen „Irmela". — M. v. Ebner-Eschenbach „Aphorismen". — Scherer „Geschichte der deutschen Litteratur" (—1883). R. Haym „Herder". — J. P. Jacobsen „Niels Lyhne". Zola und Freunde „Les soirées de Médan".

1881. G. Keller „Das Sinngedicht". Hopfen „Mein Onkel Don Juan". K. E. Franzos „Ein Kampf ums Recht". — F. W. Weber „Gedichte". — Nietzsche „Morgenröte". — Ibsen „Die Gespenster". Flaubert „Bouvard et Pécuchet".

1882. Wildenbruch „Die Karolinger", „Der Menonit". — A. Niemann „Bakchen u. Thyrsosträger". H. Seidel „Jorinde" (später „Leberecht Hühnchen"). K. Bleibtreu „Dies irae". — Fr. Th. Vischer „Lyrische Gänge". — Nietzsche „Die fröhliche Wissenschaft". — H. u. J. Hart „Kritische Waffengänge". — Ibsen „Der Volksfeind". — Wagner „Parsifal".

1883. Fitger „Von Gottes Gnaden". — Anzengruber „Der Sternsteinhof" (—1884). Kretzer „Die Verkommenen". Niemann „Die Grafen v. Altenschwerdt". Th. Fontane „Schach v. Wuthenow". H. Hoffmann „Der Hexenprediger". M. v. Ebner „Oversberg". C. F. Meyer „Das Leiden eines Knaben". H. v. Stein „Helden und Welt". — G. Keller „Gesammelte Gedichte". Prinz Schönaich „Dichtungen". H. Hopfen „Gedichte". Trojan „Scherzgedichte". — Dilthey „Einleitung in die Geisteswissenschaften". M. Nordau „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit".

1883 f. Erich Schmidt „Lessing".

1883—91. Fr. Nietzsche „Also sprach Zarathustra".

1884. Wildenbruch „Christoph Marlow". O. Blumenthal „Der Probepfeil". — Anzengruber „Der Schandfleck". E. Marriot „Der geistliche Tod". H. Hoffmann „Im Lande der Phäaken". C. F. Meyer „Die Hochzeit des Mönchs". — D. v. Liliencron „Adjutantenritte". Wildenbruch „Dichtungen und Balladen". — K. Bleibtreu „Lyrisches Tagebuch". — U. v. Wilamowitz „Homerische Untersuchungen". — Brahm „Heinrich v. Kleist". — Ibsen „Die Wildente".

1884 f. Ed. Meyer „Geschichte des Altertums".

1885. Th. Pantenius „Die von Kelles". Ossip Schubin „Gloria victis". — W. Arent „Moderne Dichtercharaktere". P. Heyse „Spruchbüchlein". — K. Stieler „Winteridyll". — K. Bleibtreu „Revolution der Litteratur". — Gründung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins.

1886. Wildenbruch „Das neue Gebot". Heyse „Der Roman der Stiftsdame". Marg. von Bülow „Jonas Briccius" erschienen. Hel. Böhlau „Der schöne Valentin". G. Keller „Martin Salander". D. v. Liliencron

„Breide Hummelsbüttel“. — W. Hertz „Spielmannsbuch“. — Nietzsche „Jenseits von Gut und Böse“. P. de Lagarde „Deutsche Schriften“. — Ibsen „Rosmersholm“.

1887. Anzengruber „Stahl und Stein“. — Sudermann „Frau Sorge“. M. v. Ebner „Das Gemeindekind“. P. Heyse „Villa Falconieri“. C. F. Meyer „Die Versuchung des Pescara“. — H. Hart „Lied der Menschheit“. — Nietzsche „Zur Genealogie der Moral“. Freytag „Aufsätze“ erschienen. — V. Hehn „Gedanken über Goethe“. — Tolstoi „Macht der Finsternis“. Strindberg „Der Vater“. — Septennatsstreit.

1887 f. Ribbeck „Geschichte der Römischen Dichtung“. — Weimarer Goetheausgabe.

1888. Sudermann „Die Ehre“. — Derſ. „Die Geschwister“. Fontane „Irrungen, Wirrungen“. Kretzer „Meister Timpe“. Rosegger „Jakob der Letzte“. Hel. Böhlau „Ratsmädelgeschichten“. Hamerling „Homunculus“. Liliencron „Unter flatternden Fahnen“. — H. v. Steins Nachlaß erschienen. — K. Justi „Velasquez“. — Ibsen „Die Frau vom Meere“. Strindberg „Fräulein Julie“. — Kaiser Wilhelms Tod.

1889. Wilbrandt „Der Meister von Palmyra“. Anzengruber „Heimg'funden“. Holz und Schlaf „Die Familie Selicke“. Hauptmann „Vor Sonnenaufgang“. — Sudermann „Der Katzensteg“. D. v. Liliencron „Der Mäcen“. Holz und Schlaf „Papa Hamlet“. — D. v. Liliencron „Gedichte“. Isolde Kurz „Gedichte“. — Nietzsche „Götzendämmerung“. U. v. Wilamowitz „Einleitung in die Attische Tragödie“. — O. Schroeder „Vom papiernen Stil“. — Huysmans „A rebours“. — Gründung der „Freien Bühne“ in Berlin.

1889 f. Sybel „Begründung des Deutschen Reichs“.

1889—92. Brahm „Schiller“.

1890. Hauptmann „Friedensfest“. Sudermann „Die Ehre“ erschienen. — K. E. Franzos „Judith Trachtenberg“. W. Siegfried „Tino Moralt“. H. Bahr „Die gute Schule“. H. Hoffmann „Der eiserne Rittmeister“. C. F. Meyer „Angela Borgia“. Isolde Kurz „Florentiner Novellen“, „Phantasien und Märchen“. Ilse Frapan „Zwischen Elbe und Alster“. M. v. Ebner „Unsühnbar“. Fontane „Stine“. — L. Fulda „Gedichte“. Stefan George „Hymnen“. — Langbehn „Rembrandt als Erzieher“. H. Grimm „Homer“. — Bahr „Zur Kritik der Moderne“. — P. Loti „Pêcheurs d'Islande“. — Lessingdenkmal in Berlin. Freie Volksbühne in Berlin. G. Keller gest. Entlassung des Fürsten Bismarck.

1890 f. J. Minor „Schiller“.

1891. Wildenbruch „Die Haubenlerche“. Hauptmann „Einsame Menschen“. Sudermann „Sodoms Ende“. — Fontane „Unwiederbringlich“. W. Bölsche „Die Mittagsgöttin“. J. J. David „Blut“. — Stefan George „Pilgerfahrt“. Dörmann „Neurotica“. Dehmel „Erlösungen“. Henckell „Trutznachtigall“. — Oeser „Archemoros“. Bleibtreu „Letzte Wahrheiten“. — U. v. Wilamowitz „Des Euripides Hippolytos“. — Bahr „Überwindung des Naturalismus“. Wustmann „Allerhand Sprachdummheiten“. — Ibsen „Hedda Gabler“. Maeterlinck „La princesse Maleine“. Rudyard Kipling „The light that failed“.

1891 f. K. Lamprecht „Deutsche Geschichte".

1891—93. Arno Holz „Die Kunst".

1892. Hauptmann „Die Weber", „College Crampton". E. v. Wolzogen „Das Lumpengesindel". Joh. Schlaf „Meister Oelze". Ric. Huch „Evoë". Hofmannsthal „Gestern", „Der Tod Tizians". — Fontane „Frau Jenny Treibel". Hauptmann „Der Apostel, Bahnwärter Thiel". Hartleben „Geschichte vom abgerissenen Knopf". P. Heyse „Merlin". Wilbrandt „Hermann Ifinger". Spitteler „Gustav". Herm. Billinger „Schwarzwaldgeschichten". — Stefan George „Algabal". C. Busse „Gedichte". J. Schlaf „In Dingsda". — M. v. Ebner „Parabeln". Spitteler „Litterarische Gleichnisse". — Molières Meisterwerke übersetzt von Fulda. — Harden „Apostata". Moltkes Schriften erschienen. — Verlaine „Choix de poésies". Maeterlinck „Les Aveugles, L'Intruse".

1892—94. Charl. Niese „Aus dänischer Zeit". — 1892 f. „Blätter für die Kunst". — Zeitschrift „Die Zukunft".

1893. Hauptmann „Hannele", „Der Biberpelz". Sudermann „Heimat". Fulda „Der Talisman". Hartleben „Hanna Jagert". Halbe „Jugend". Rosmer „Dämmerung". Schnitzler „Anatol". — W. Siegfried „Fermont". Ric. Huch „Ludolf Ursleu". — Dehmel „Aber die Liebe". G. Falke „Tanz und Andacht". F. v. Saar „Wiener Elegien". — Th. Fontane „Meine Kinderjahre". — Ad. Hildebrand „Das Problem der Form". R. Muther „Geschichte der Malerei". Nordau „Entartung". Koser „Friedrich der Große". — Ibsen „Baumeister Solneß". Anatole France „La rôtisserie de la Reine Pédauque". Rudyard Kipling „Many inventions".

1894. J. Ruederer „Die Fahnenweihe". — Sudermann „Es war". H. Bahr „Caph". M. v. Ebner „Das Schädliche". — Ric. Huch „Gedichte". G. Falke „Zwischen zwei Nächten". Joh. Ambrosius „Gedichte". — E. Grosse „Die Anfänge der Kunst". — Rudyard Kipling „The Jungle Book".

1895. Hauptmann „Florian Geyer". Fulda „Robinsons Eiland". — Fontane „Effi Briest". Wilbrandt „Die Osterinsel". E. von Wolzogen „Ecce ego". W. v. Polenz „Der Büttnerbauer". Gabriele Reuter „Aus guter Familie". R. Lindau „Ein ganzes Leben". Isolde Kurz „Italienische Erzählungen". Schnitzler „Sterben". Hartleben „Vom gastfreien Pastor". — L. Andrian „Der Garten der Erkenntnis". Stefan George „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte". Busse „Neue Gedichte". R. Dehmel „Lebensblätter". F. Lienhard „Lieder eines Elsässers". — Selma Lagerlöf „Gösta Berlingssaga". Hamsun „Pan". — Umsturzvorlage.

1895 f. Zeitschrift „Jugend". Zeitschrift „Pan".

1896. Wildenbruch „Heinrich und Heinrichs Geschlecht". Sudermann „Morituri". Hauptmann „Die versunkene Glocke". Schnitzler „Liebelei". G. Hirschfeld „Die Mütter". Arno Holz „Socialaristokraten". — M. v. Ebner „Rittmeister Brand", „Bertram Vogelweid". Hel. Böhlau „Der Rangierbahnhof". Ric. Huch „Der Mondreigen von Schlaraffis". J. Ruederer „Tragikomödien". Anf. Heine „Drei Novellen". — D. v. Liliencron „Ausgewählte Gedichte". J. Schlaf „Frühling". Dehmel „Weib und

Welt". Fr. Evers „Hohe Lieder". P. Altenberg „Wie ich es ſehe". — Spitteler „Balladen". — C. Fiedler „Schriften über Kunſt" erſchienen. C. Neumann „Der Kampf um die neue Kunſt". Gildemeiſter „Eſſays". Gomperz „Griechiſche Denker" I. — Ibſen „John Gabriel Borkman". Björnſon „Über unſere Kraft" Zweiter Teil.

1896 f. Zeitſchrift „Simpliciſſimus".

1897. Wildenbruch „Willehalm". Hartleben „Die ſittliche Forderung". — Kretzer „Das Geſicht Chriſti". W. v. Polenz „Der Grabenhäger". Roſegger „Das ewige Licht". J. Waſſermann „Die Juden von Zirndorf". W. Siegfried „Um der Heimat willen". Bierbaum „Stilpe". Hel. Böhlau „Das Recht der Mutter", „Verſpielte Leute". Clara Viebig „Kinder der Eifel". — Schlenther „Gerhart Hauptmann". H. Bahr „Renaiſſance". — An. France „Le jardin d'Épicure".

1897 f. Nietzſche-Ausgabe.

1898. Hauptmann „Fuhrmann Henſchel". Halbe „Mutter Erde". Sudermann „Johannes". — Fontane „Der Stechlin". Ompteda „Der Ceremonienmeiſter". Kurt Martens „Roman aus der Décadence". Spitteler „Conrad der Leutnant". — Stefan George „Das Jahr der Seele". Mombert „Die Schöpfung". — Coßmann „Aphorismen". — Bismarck „Gedanken und Erinnerungen". J. Burckhardts Nachlaß erſchienen. W. Bölſche „Liebesleben in der Natur". Erich Marcks „Kaiſer Wilhelm". — Roſtand „Cyrano de Bergerac". — Fürſt Bismarck geſt. Th. Fontane geſt. C. F. Meyer geſt.

1899. Dreyer „Hans". Hofmannsthal „Theater in Verſen". Bierbaum „Gugeline". G. Fuchs „Till Eulenſpiegel". — Jacobowski „Loki". — Hel. Böhlau „Adam und Eva" („Halbtier"). H. v. Kahlenberg „Das Nixchen". J. Ruederer „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeſchichten". — „Blätter für die Kunſt", Auswahl. — P. Sirius „1001 Gedanken". — U. v. Wilamowitz „Griechiſche Tragödien". J. Hart „Der neue Gott". — Ric. Huch „Blütezeit der Romantik".

1900. Hauptmann „Schluck und Jau". Halbe „Das tauſendjährige Reich". Dreyer „Der Probekandidat". — Ricarda Huch „Fra Celeſte". G. v. Ompteda „Eyſen". W. v. Polenz „Thekla Lüdekind". — Stefan George „Der Teppich des Lebens". Dehmel „Lucifer". — Ibſen „Wenn wir Toten erwachen".

Register.

A.

Adler, F., 910.
Ahlefeld, Eliſe Gräfin v., 116.
Ahlfeld, Fr., 624.
Aho, Juhani, 486.
Aiſchylos, 304. 468. 700.
Alberti, C., 760. 787.
Alexander Graf v. Württemberg 46. 179.
Alexis, Willibald, 103. 108. 109. 111 f. 119. 124. 161. 230. 241. 319. 322. 340. 360. 397. 399. 402. 439. 443. 454. 473. 510. 527. 539. 570. 704. 799.
„Allgemeine Zeitung", 19.
Alliteration, 369.
Allmers, H., 540.
Altenberg, P., 804. 864. 879. 897. 912 f.
Altgermaniſche Poeſie, 108. 250. 423. 425. 426. 470 f. 483. 754.
Ambroſius, Joh., 584. 617. 618. 657. 920 f.
Amerika, 97. 175.
Amiel, 178. 725.
Anderſen, H. Chr., 29. 538. 844. 912.
Andreas-Salomé, Lou, 726.
Andrian, L., 898. 911 f.
Angelus Sileſius, 2. 44. 193. 374. 806.
d'Annunzio, G., 486.
Anonymität, 510.
Anſchauung, 22 f. 878.
Anzengruber, L., 158. 257. 455. 494. 580. 602. 612. 621. 633. 653. 662 f. 679. 681. 682. 686. 691. 745. 749. 807. 814. 837. 881. 888.
Aphorismen, 11. 599. 725.
Aphorismus, 725. 924 f.
Arent, W., 760. 783. 818.
Arioſto, 415. 422. 554. 583.
Ariſtophanes, 120. 381. 666. 669. 843.
Ariſtoteles, 585. 701.
Arndt, E. M., 19. 20. 29. 48. 90. 148. 246.
Arneth, A. v., 49.
Arnim, Achim v., 1. 6. 10. 22. 30 f. 88. 101. 269. 311. 364. 780.
Arnim, Bettina ſ. u. Bettina.
Arnold, G. D., 92. 94.
Aſſing, Ludm., 81. 86.
Auerbach, B., 45. 229. 249. 250 f. 260. 277. 312. 313. 319. 331. 396. 404. 406. 411. 433. 453. 507. 570. 581. 582. 604. 605. 621. 626. 644. 665. 675. 676. 680. 733.
Auersperg ſ. Anaſt. Grün.
Augier, E., 171. 218. 594. 850.
Aurbacher, L., 192 f.
Avenarius, Ferd., 869.
„Avonianus", 814.

B.

Bach, S., 492.
Bacherl, Franz, 239.
Bächtold, J., 405. 406. 407. 412. 413. 557. 560.
Bacon, Lord, 52. 743.
Bahr, H., 571. 572. 579. 744. 755 f. 758. 787. 851. 870. 886. 890. 894. 897. 911. 923.
Bailleu, P., 640. 641.
Balladendichtung, 8. 45 f. 373.

435. 446. 495. 500. 515. 519. 728. 920.
Balzac, H. de, 110. 225. 328. 433. 646.
Bamberg, F., 276. 277.
Bamberger, L., 354. 587.
Bärmann, G. N., 93 f.
Barrès, M., 756.
Bartels, Ad., 362. 882.
Barth, H., 20.
Baſhkirtſeff, M., 769.
Baſtiat, 354.
Baſtien-Lepage, J., 769.
Baudelaire, Ch., 124. 743. 760. 911.
Baudiſſin, Graf Wolf, 12. 392.
Bauernfeld, Ed. v., 169 f. 223. 393. 889.
Baumbach, R., 533 f. 922.
Baumgarten, H., 386 f. 586. 641.
Baumgartner, Alex., 389.
Baur, F. Ch., 98.
Bayle, P., 182. 184. 468.
Beaumarchais, 348.
Bechſtein, L., 311.
Beck, K., 249. 310. 345. 445. 737.
Becker, Aug., 230.
Becker, Karl, 799.
Becker, Nikolaus, 337 f. 501.
Beckerath, H. v., 95.
Beethoven, 179. 203. 310. 360. 491. 911.
Behrends, Marie, 175.
Behringer, Edm., 572.
Bendemann, E., 118.
Benedix, Roderich, 170. 580. 621. 849.
Bennigſen, R. v., 623.
Béranger, 42. 348.
Berdrow, O., 24.
Beredſamkeit, 13. 29. 30. 94 f.
Berg, Leo, 818.
Berger, A. Frh. v., 61. 579.
Berger, Ludw., 85.
Berlin, 12. 85. 87. 95. 110. 113. 117. 128. 145. 184. 218. 225. 246 f. 251. 371. 410. 439 f. 458. 460. 480. 539. 580 f. 591. 604. 625. 667. 685. 731. 881.
Berliner Roman 802.
„Berliner Weſpen", 627.
Bernays, J., 387. 603.
Bernays, M., 586. 588.
Bernhardi, Th. v., 586.
Bernſtein, A., 571.
Bernſtein, E., ſ. E. Rosmer.
Bettelheim, A., 662. 668. 832.
Bettina, 1. 10. 23. 32 f. 38. 39. 45. 117. 150 f. 164. 221. 242. 360. 370. 903. 904.
Beyrich, Clementine ſ. Clementine Helm.
Bezold, F. v., 387.
Biedermann, F. ſ. F. Dörmann.
Biedermeierzeit, 91. 109.
de Bièſve, E., 336.
Bierbaum, O. J., 785. 806 f. 816. 831.
Biernatzki, J. Chr., 101 f. 151. 233.
Binding, A., 245.
Binzer, Aug. v., 338.
Biographie, 386. 397. 683.
Björnſon, Bj., 645. 743. 745. 746. 748. 749. 753. 832.
Birch-Pfeiffer, Ch., 647.
Bismarck, Otto v., 95. 147. 155. 236. 245. 247. 258. 260. 297. 355. 389. 573. 606. 623. 628. 685. 688. 741. 788. 875. 925.
Bitzius, A. ſ. J. Gotthelf.
Bleibtreu, K., 154. 162. 754 f. 785. 786. 787. 793. 799. 802. 812. 818. 819. 863. 885.
„Blätter für die Kunſt", 8. 913 f. 926.
Blum, Robert, 246.
Blumauer, Al., 659.
Blumenhagen, W., 108.
Blumenthal, O., 171. 566. 581 f. 622. 671. 690. 849.
Bluntſchli, J. C., 350.
Boccaccio, 422. 432.
Boeckh, Aug., 37 f. 196. 603.
Böcklin, A., 28. 29. 366. 367. 413. 587. 781. 807. 875. 915. 925.
Bode, W., 880.
Bodenſtedt, Fr., 242. 360. 362. 363. 373. 377. 470. 483. 501 f. 511. 520. 566.

Böhlau, Helene, 460. 539. 760. **766** f. 785. 787. 789. 791. 797. 852. 856. 870. 884. 897. 906. 908. 920.
Boiſſerée, Brüder, 366.
Bol, F., 742.
Bolin, W., 665. 676.
Bölſche, W., 126. 135. 520. **753**. 818. 870. 923.
Bopp, Fr., 98.
Börne, L., 9. **50** f. 114. 126. 131. 135. 142. 144. 196. 211. 212. 219. 240. 345. 347. 353. 641. 644. 719.
Bourget, P., 152. 579. 758. 787. 885.
Brachvogel, Alb., 360. **589** f. 612.
Brahm, O., 748. **749** f. 755. 786. **807** f. 818. 896. 923.
Brahms, J., 272.
Brandes, G., 125. 215. 605. 607. 608. 682. 745. **923** f.
„Braſilianerdrama", 824 f.
Brehm, A. E., 575.
Brentano, Cl., 1. 6. 10. 11. 17. **30** f. 52. 58. 65. 87. 101. 116. 134. 135. 150. 157. 193. 204. 217. 269. 313. 332. 333. 345. 364. 381. 415. 417. 478. 479. 659. 706. 780.
Bret Harte, 499. 582. 804.
Briefe, 24. 33. 50. 188. 190. 406. 419. 477. 524.
Brill, L., 265.
Brinckman, John, 93. **259**. 776.
Brücke, E., 20. 155. 380.
Brunn, H., 505, 510.
Brunner, Seb., 249. 353. 356. 368.
Buchausſtattung 41. 922.
Bucher, Lothar, 247. 373.
Bücher, R., 880.
Büchner, G., 90. 160. 163. **164** f. 196. 214. 235. 248. 249. 438. 507. 534. 738. 811. 819.
Büchner, L., 164. 470. 510. 532. **633** f.
Bühler, M., 832.
Buckle, Th., 470. 509.
Bülow, Hans v., 266.
Bülow, Marg. v., 764.
Bulthaupt, H., 582.
Burckhardt, J., **384** f. 505. 510. 556. 588. 708. 880.
Bürger, G. A., 46. 117. 158. 274 280. 282. 323. 324. 658.
Burns, R., 256. 343. 537. 921.
Buſch, Wilhelm, 541. **628** f. 815.
Buſſe, C., 36. 364. 516 f. 519. 861. 863. 897. **919**. 922.
Byron, Lord, 44. 56. 81. **136** f. 140. 160. 172. 178. 262. 264. 329. 334. 583. 707. 755. 822. 885. 911.

C.

Calderon, P., 60. 79. 119.
Carlyle, Th., 20. 147. 685.
Carrière, M., 368.
„Cauſerie", 889.
Cellini, B., 500.
Cervantes, 118. 426. 594.
Chamiſſo, Ad. v., **41** f. 47. 57. 73. 88. 101. 179. 311. 332. 337. 397. 419.
Chateaubriand, F. R. de, 98.
Chemnitz, M. Fr., 338.
Chiasmus, 493. 506. 777.
Chiavacci, V., 571.
Chriſten, Ada, **660** f. 673.
Chriſtian VIII., König v. Dänemark, 276.
Chronikroman, 103. 454, 484. 903.
Claudius, A., 480.
Clauren, H., 15. 18. 19. 89. 110. 239.
Cohn, F., 575.
Collin, J. v., **56**. 76.
Conflikt, 620. 623.
Conrad, M. G., **733** f. 785. 793. 799.
Conradi, H., 733. 783. 785.
Conz, Ph., 780.
Cooper, J. F., 98.
Corneille, P., 276.
Cornelius, P., Componiſt, 266.
Cornelius, P., Maler, 40. 119.
Coßmann, P. N., 752. **925**.
Cotta, J. F., 19. 332.
Courbet, G., 512.
Courier, P. L., 50. 353 f.

Cramer, J. C., 227.
Croiſſant-Ruſt, Anna, 761. 866. 885. 888.
Curtius, E., 359. 360 f. 366. 381. 575.
Czolbe, H., 164.

D.

„Daheim“, 19. 626.
Dahlmann, Fr. Chr., 246. 381. 382. 641.
Dahn, Felix, 362. 500. 527. 534 f. 573. 645. 911.
Daelen, Ed., 633.
Dante, 496. 583.
Darwin, Ch., 244. 468. 512. 638. 684. 700.
Daudet, A., 457. 463.
Daumer, G. Fr., 155. 267. 469. 504. 525. 715.
Dauthendey, M., 867.
David, J. H., 94.
David, J. J., 888.
Dehmel, R., 518. 742. 815. 868 f. 870. 919. 925 f.
Delacroix, E., 503.
Delbrück, H., 586.
Delle Grazie, M. E., 782.
Déry, J., 761. 895.
Descartes, R., 52.
Desillusionismus, 70. 163. 634. 768.
Deſſoir, L., 589.
Detmold, J. H., 352. 501.
„Deutſche Rundſchau“, 19. 539. 581.
Devrient, Eduard, 312. 319. 595.
Devrient, Emil, 311.
Devrient, Ludwig, 95.
Dialektpoeſie, 92 f. 253 f. 658. 921.
Diana, Comteſſe, 454.
Dickens, Ch., 245. 257. 394. 396. 397. 403. 494. 795.
Diderot, D., 589. 889.
Diels, H., 872.
Diez, F., 603.
Dilettantismus, 9. 18. 46. 141. 910.
Dingelſtedt, Fr. v., 229. 249. 344. 362. 363. 374. 504. 634. 641.
Dohm, E., 354.
Dohm, Hedwig, 699. 884.
Döllinger, J. J. v., 148. 632.
Dorfgeſchichte, 117. 231. 252 f. 322.
Dörmann, Felix, 124. 911.
Dörne, K., 133.
Doſtojewski, F., 249. 499. 510. 743.
Drake, F., 251.
Dranmor, 542. 543.
Dräſeke, B., 148.
Dresden, 14. 223. 311.
Dreves, Leb., 356. 368 f.
Dreyer, M., 861. 883. 894. 920.
Droſte-Hülshoff, Annette v., 6. 17. 56. 84. 87. 92. 119. 121 f. 125. 139. 149. 152. 156. 161. 204. 217. 232. 241. 264. 309. 322. 348. 374. 402. 425. 454. 510. 706.
Droyſen, G., 7. 347. 382. 386. 740.
Duboc, Ch., 570.
du Bois-Reymond, E., 20. 539. 574. 582. 586. 876. 877.
Duſſek, N., ſ. J. Roſen.
Dühring, Eugen, 621. 624. 626. 627. 634 f. 639. 640. 642. 651. 655. 658. 686. 688. 715. 716. 750.
Dumas, A., Vater, 108.
Dumas, A., Sohn, 171. 218. 666. 850.
Duncker, M., 386.
Duſe, Eleonora, 218. 852.
Dutitre, Madame, 114.
Dyherrn, G. v., 706 f.

E.

Ebers, G., 229. 473. 494. 527. 534 f. 573. 647. 649. 753.
Ebert, K. E., 154.
Ebner-Eſchenbach, Marie v., 6. 374. 375. 402. 403. 595 f. 605. 606. 620. 621. 816. 856.
Ebner-Eſchenbach, Moriz v., 595.
Eckermann, J. P., 243.
Eckſtein, E., 535 f.
Edda, 454. 470.

Digitized by Google

Eggers, Fr., 255. 615.
Eichendorff, J. v., 10. 35f. 43. 56. 61. 87. 100. 107. 133. 142. 153. 163. 180. 200. 201. 211. 241. 368. 478. 479. 480. 481. 482. 533. 565. 607. 615. 768.
Eichrodt, L., 541. 576.
Eliot, G., 81. 509. 588. 766. 794.
Elsässisches Theater, 893.
Elster, E., 125.
Emerson, R. W., 584. 585. 622. 751. 800.
Engel, J. J., 38. 201.
Enghaus, Christ., 277.
Enk v. d. Burg, M., 237.
Epigramm=Novelle, 460. 777. 896.
Epitheton, 137. 419. 490. 616. 650.
Erdmannsdörffer, B., 387.
„Eritis sicut Deus“, 369.
Ernst II. v. Koburg, 390.
Ernst, Otto, 807. 816. 858f.
Ernst, P., 866. 867. 868. 887.
Erzählungslitteratur, 107f. 803f.
Eschstruth, Nataly v., 760.
Essay, 583f. 593. 620. 752.
Euripides, 614.
„Europamüde“, 97.
Evers, Fr., 922.
Exner, Familie, 413.

F.

Factor, E., 910.
Fahrenheid, Fr. v., 367.
Falb, R., 682.
Falke, Gustav, 364. 919.
Fallmerayer, J. Ph., 385. 502.
Farben, 335f. 919.
Fechner, G. Th., 155. 159. 753.
Feuchtersleben, E. v., 196. 197. 207f. 209. 241.
Feuerbach, Anf., Archäolog, 181.
Feuerbach, Anf., Jurist, 181.
Feuerbach, Anf., Maler, 366. 522. 624. 896.
Feuerbach, K., 181.
Feuerbach, Ludwig, 131. 152. 181f. 240. 266. 267. 270. 378. 380. 410. 437. 637. 715.
Feuilleton, 9. 110. 354. 730.
Fichte, J. G., 13. 39. 50. 641.
Ficker, J., 383.
Fidus 922.
Fiedler, C., 587. 752f. 756.
Fielding, H., 494. 588. 681.
Fischer, J. G., 372. 512f.
Fischer, Kuno, 509.
Fitger, A., 657.
Flaischlen, C., 825. 830. 884.
Flaubert, G., 70. 433. 499. 509. 511. 512. 534. 621. 634. 690. 766. 794. 804.
„Fliegende Blätter“, 19. 192.
Follen, K., 408.
Fontane, Th., 6. 58. 144. 249. 370. 372. 385. 389. 402. 403. 412. 413. 421. 423. 431. 433. 434. 438f. 467. 474. 478. 480. 481. 500. 502. 507. 511. 516. 539. 554. 590. 595. 597. 621. 633. 669. 675. 690. 700. 732. 773. 792. 795. 802. 803. 813. 818. 846. 860. 879. 897. 920. 923.
Fontenelle, B. de, 474.
Form u. Inhalt, 46. 55. 83. 119f. 134f. 179. 259. 262. 282. 293. 358. 376. 432f. 435. 469. 483. 501. 543. 548. 903. 913. 914. 922.
Forster, G., 230. 385.
Förster=Nietzsche, Elisabeth, 714. 726.
Fouqué, F. de la Motte, 29. 31. 37. 42. 43. 87. 88. 101. 233. 264. 377. 844.
Fragmentendichter, 164.
France, An., 579. 773.
François, Louise v., 249. 370. 375. 401f. 430. 442. 539. 764. 790.
Frankfurt a. M., 73. 92f. 467.
Frankl, L. A., 737.
Franz I., Kaiser v. Österreich, 65.
Franzos, K. E., 165. 571. 736f. 761
Frapan, Ilse, 761. 776.
Frauenemancipation, 151. 191 235.
Frauenroman, 235. 760.

„Freie Bühne", 748. 758. 809. 818.
Freiheitskriege, 40. 48 f. 88.
Freiligrath, F., 43. 45. 123. 138. 152. 158. 163. 175. 196. 210. 225. 244. 247. 262. **331** f. 345. 347. 348. 349. 361. 364. 370. 372. 389. 405. 406. 413. 435. 501. 524. 539. 622. 865. 922.
„Freimütige", Der, 111.
Frenzel, K., 214. 533. 577. **579** f. 587. 923.
Frey, Ad., 412. 413. 415. 423. 524.
Frey, Fr. H., s. Martin Greif.
Freytag, G., 19. 79. 108. 223. 228. 249. 312. 318. 328. 331. 375. **389** f. 402. 403. 412. 423. 425. 430. 431. 433. 445. 467. 473. 478. 491. 492. 495. 499. 505. 520. 527. 532. 553. 573. 577. 578. 580. 582. 587. 606. 614. 621. 641. 655. 788. 790. 849. 850. 920. 923.
Friedländer, M., 358.
Friedrich d. Gr., 101. 112. 116. 387. 398. 399. 532. 636. 743. 871.
Friedrich Wilhelm III., 15. 116. 248. 645.
Friedrich Wilhelm IV., 20. **102** f. 111. 139. 147. 149. 150. 227. 240. 248. 337. 349. 361. 593. 644.
Friesen, F., 29.
Fröhlich, Abr. Em., 107.
Fröhlich, Kath., 73.
Frommel, E., 624.
Fuchs, G., 894.
Fulda, L., 537. 613. 619 f. 795. 841. 854. **859** f. 880. 920.

G.

Gagern, H. v., 246.
Galen, Ph., 233.
Gall, Luise v., 232.
Gallait, L., 336.
Ganghofer, L., 677.
Garborg, A., 785. 791. 810. 813. 814. 832.
Garschin, W., 830.
„Gartenlaube", 19. 626. 657. 921.
Gaudy, F. v., 42. 228.
Gauß, K. Fr., 37.
Gautier, Th., 152.
Gavarni, 318. 511. 630.
„Gegenwart", 581.
Geibel, Em., 45. 332. 339. 342. 343. 349. **356** f. 370. 371. 372. 377. 379. 380. 397. 442. 446. 483. 504. 515. 520. 532. 556. 559. 602. 603. 605. 620. 621. 654. 782. 786. 809. 813. 816. 847. 860. 922.
Geiger, Alb., 649.
Geistinger, Marie, 664.
Gellert, Chr. F., 3. 156.
Gemmel, C., 861.
Genelli, B., 366.
Genielkultus, 92. 152. 161. 172. 197. 707. 861.
Gentz, F. v., 18.
George, Stefan, 164. 366. 782. 804. 818. 870. 875. 879. 897. 913. **914** f. 922. 926.
Gerardy, P. 918.
Gerber, P., 565. 567.
Gerlach, L. v., 355.
Gerok, K., **540** f.
Gerstäcker, Fr., **97** f. 239. 502. 536.
Gervinus, G. G., **188** f. 473.
Geschichtschreibung, 99 f. 381 f. 530.
„Gesellschaft", 733. 783.
Gibbon, E., 383. 387.
Giesebrecht, W. v., 99. 363.
Gildemeister, Otto, 19. 343. **583**. 587.
Gilm, H. v., **260** f.
Giseke, Rob., 235.
Giusti, G., 612.
Glaßbrenner, Ad., 58. 94. 354. 889.
Glück, Elisab., s. Paoli, Betty.
Gneist, R., 574. 623.
Gobineau, Graf, 751. 752.
Gödeke, K., 66. 188. 359. 360. 847.
Gogol, N., 245. 839.
Goldoni, C., 814.
Goldsmith, O., 202. 494. 588. 681.
Goltz, Bogumil, 157.

Gomperz, Th., 575.
Goncourt, Brüder, 36. 118. 137. 311. 422. 433. 457. 473. 486. 511. 547. 621. 690. 794. 799. 809. 908. 913. 916.
Görres, J. J. v., 19. 24. 30. 211. 215. 222.
Goethe, Frau Aja, 34.
Goethe, J. W. v., 3f. 7. 8f. 23. 24. 27. 28. 32. 36. 37. 38. 43. 46. 47. 49. 51. 54. 55. 65. 67. 73. 75. 81. 88. 92. 97. 98. 99. 100. 102. 103. 107. 109. 111. 114f. 119. 132. 134. 135. 137. 139. 144. 151. 154. 155. 163. 180. 183. 186. 202. 204. 207. 218. 221. 225. 232. 241. 243. 253. 260. 272. 281. 282. 283. 305. 315. 316. 317. 321. 328. 335. 347. 354. 357. 359. 360. 362. 369. 379. 393. 394. 402. 404. 405. 408. 410. 413. 414. 418. 419. 420. 428. 432. 434. 437. 438. 442. 444. 448. 450. 461. 465. 469. 470. 476. 478. 497. 504. 507. 522. 536. 541. 546. 547. 553. 565. 574. 576. 584. 585. 586. 588. 589. 594. 600. 605. 607. 616. 620. 622. 633. 636. 655. 666. 683. 684. 685. 710. 715. 722. 727. 731. 740. 743. 749. 751. 754. 757. 758. 767. 771. 778. 781. 784. 786. 789. 800. 803. 805. 808. 810. 819. 823. 826. 832. 840. 841. 843. 846. 853. 862. 866. 871. 882. 887. 889. 899. 910. 917. 926.
„Göttinger Hain", 260. 261. 784. 787.
Gottfried v. Straßburg, 200.
Gotthelf, Jer., 17. 101. 104f. 111. 114. 124. 126. 174. 253. 388. 412. 414. 423. 438. 458. 592. 599. 649. 676. 794. 799.
Gottschall, Rud. v., 351f.
Gottsched, J. Chr., 3.
Grabbe, Christian, 31. 76. 101. 150. 152. 154. 157f. 166. 168. 170. 171. 193. 235. 240. 243. 261. 288. 299. 313. 438. 549. 559. 683. 754. 831.
Gradnauer, H., 809.
Greber, J., 893.
Gregorovius, Ferd., 384. 385f. 395. 443. 510. 526. 527. 650.
Greif, Martin, 500. 517f. 650. 651. 742.
„Grenzboten", 184. 390. 714.
Griepenkerl, R., 163. 164. 313.
Grillparzer, F., 29. 56. 57. 59. 60. 63f. 88. 89. 92. 113. 119. 122. 129. 151. 158. 185. 188. 209. 239. 241. 270. 276. 281. 282. 285. 297. 303. 304. 305. 316. 376. 393. 397. 412. 414. 434. 618. 666. 673. 684. 754. 807. 835. 860. 879.
Grimm, Herman, 32. 356. 539. 546. 583f. 587. 588. 589. 602. 603. 617. 622. 711. 751. 753. 800. 876.
Grimm, Jacob, 10. 30. 31f. 34. 37f. 88. 246. 326. 381. 491. 585. 683.
Grimm, Wilhelm, 10. 30. 31. 37f. 88.
Grimme, F. W., 259. 572.
Grimmelshausen, Chr. v., 2. 186.
Grisebach, Ed., 138. 543. 626. 658f. 695.
Grosse, E., 880.
Grosse, J., 364. 365. 516f. 519. 704
Großstadtpoesie, 439. 731. 735. 802. 916.
Grote, G., 187.
Groth, Klaus, 249. 255f. 259. 260. 274. 377. 507.
Grübel, J. K., 93.
Grün, Anast., 43. 45. 177. 197. 204. 208f. 225. 348. 372. 408. 598.
Gryphius, Andreas, 2. 84. 542.
Gubitz, Fr. W., 577.
Gumppenberg, H. v., 819.
Günderode, Karol. v., 33.
Günther, Chr., 3. 158. 859.
Gurlitt, Corn., 881.
Gutzkow, K., 17. 19. 51. 86. 101. 105. 110. 150. 151. 191. 196. 197. 212. 214. 216. 217. 218f. 232. 233. 234. 235. 236. 240. 243. 248. 252. 276. 277. 279. 291. 307. 311. 347. 353. 360. 361. 437. 439. 450. 466. 480. 501. 510. 521. 576. 580. 591. 594.

620. 625. 666. 730. 774. 803. 830. 842. 856. 877. 886. 923.
Gyp, 94. 888.
Gyrowetz, Ad., 512.

H.

Haber, S., 628.
Haeckel, E., 20. 95. 621. 624. 626. 627. 638f. 642. 651. 655. 686. 688. 753. 817.
Hackländer, Fr. W., 316. 395. 536.
Hafis, 120. 522.
Hagedorn, Fr., 3.
Hagen, Aug., 103.
Hahn-Hahn, K. F. Graf v., 190. 569.
Hahn-Hahn, Gräfin Ida, 189f. 203. 227. 234. 240. 588. 659. 741.
Halbe, Max, 793. 824. 826. 830. 858. 882f. 888. 894. 920.
Haller, Alb. v., 3. 38. 143. 380. 469.
„Hallische Jahrbücher", 184.
Halm, Fr., 64. 78. 197. 236f. 276. 291. 397. 501. 578.
Hamann, J. G., 247.
Hambacher Fest, 153.
Hamburg, 93f. 461. 776. 900. 902.
Hamerling, Rob., 365. 471. 516. 518. 524. 543f. 561. 568. 570. 578. 602. 606. 619. 621. 682. 701. 742. 877.
Hamsun, K., 97. 152. 153.
Hansjakob, H., 649.
Hanslick, Ed., 514. 577. 579.
Hanssen, O., 785. 851.
Harden, M., 748. 758. 806. 870.
Hardt, E., 824.
Häring, W., s. Wil. Alexis.
Harms, Klaus, 30. 148.
Harnack, Ad., 576.
Harnack, O., 583.
Hart, H., 365. 591f. 730. 734. 748. 749. 750. 782. 787. 808. 818. 876. 887. 923.
Hart, J., 591f. 729f. 744. 748. 749. 750. 753. 782. 787. 808. 818. 868. 870. 876. 911. 923.
Hartleben, O. E., 733. 782. 783. 784. 804f. 824. 848. 854. 858f. 861. 870.
Hartmann, Ed. v., 621. 626f. 651. 662.
Hartmann, Moritz, 172. 514. 526. 737.
Hartmann v. Aue, 200.
Hase, K., 148f.
Hassenpflug, H. D. L. F. v., Minister, 355. 505.
Hauff, W., 108. 109f. 228. 231. 321. 525.
Haupt, M., 397.
Hauptmann, Gerhart, 6. 28. 29. 93. 154. 158. 160. 163. 164. 218. 305. 309. 326. 365. 393. 432. 433. 434. 438. 580. 594. 671. 733. 748. 749. 753. 755. 787. 788. 809. 813. 814. 815. 816f. 852. 854. 858. 861. 870. 881. 883. 885. 886. 887. 888. 897.
Hauptmann, K., 817. 818.
Haushofer, M., 657.
Hausrath, Ad., s. G. Taylor.
Häusser, L., 386. 509. 521. 526. 643.
Haym, R., 386f. 390. 584.
Hebbel, Fr., 30. 72. 101. 153. 154. 163. 164. 168. 205. 214. 229. 240. 244. 247. 260. 270. 272. 273f. 313. 316. 317. 318. 321. 324. 329. 331. 334. 344. 352. 357. 359. 360. 362. 365. 376. 390. 432. 440. 445. 452. 467. 469. 470. 482. 507. 524. 545. 603. 616. 621. 663. 742. 746. 751. 754. 808. 838. 853. 856.
Hebel, J. P., 16. 39. 210. 251. 255. 266. 353. 432. 491. 525. 527.
Hedrich, Fr., 515.
Hegel, 29. 51. 52. 180. 184. 213. 343. 386. 719. 720.
Heer, J. C., 801.
Hegner, U., 407.
Hehn, V., 249. 260. 586. 604. 685.
Heiberg, Asta, 569.
Heiberg, H., 569.
Heidelberg, 409. 524. 643.
Heine, Anselm, 539. 905f.
Heine, H., 6. 9. 19. 30. 43. 46. 47. 74. 87. 91. 96. 101. 107. 110. 111.

114. 120. 124 f. 145. 147. 149. 150. 152. 153. 158. 168. 180. 189. 196. 211. 212. 213. 219. 222. 225. 238. 240. 244. 262. 267. 279. 313. 332. 336. 344. 347. 349. 350. 358. 364. 369. 413. 419. 435. 436 f. 468. 503. 510. 514. 520. 525. 526. 530. 531. 532. 542. 548. 554. 559. 567. 576. 602. 629. 632. 634. 637. 654. 659. 660. 753. 758. 778. 813. 834. 862. 901. 911. 922.
Heine, Sal., 127.
Heine, Th. Th., 874.
Heinſe, W., 14. 217. 220. 267. 284.
Heinzen, K., 408.
Helferich, H., 880.
Helfert, J. Frh. v., 351.
Helm, Clem., 541.
Helmholtz, H., 20. 155. 380. 539. 573 f. 627. 637. 925.
Hendell, K., 731. 733. 782. 783. 784. 787. 809. 861. 922.
Hengſtenberg, W., 212.
Henle, J., 20. 410.
Henſel, Luiſe, 87 f. 123. 156. 190.
Henſel, S., 87.
Henſel, Wilhelm, 85. 87. 150. 194.
Herder, J. G., 3. 8. 9. 13. 18. 32. 98. 103. 119. 215. 386. 418. 448. 468. 530. 576. 684. 775.
Herloßſohn, K., 310.
Heroenkultus, 546. 590. 685. 741. 875.
Herrig, H., 695 f. 744.
Herrmann, M., 840.
Hertz, W., 343. 654 f. 658.
Hervieu, P., 888.
Herwegh, Emma, 151.
Herwegh, G., 42. 44. 92. 111. 121. 139. 151. 152. 176. 210. 244. 247. 249. 262. 268. 339. 340. 342. 345 f. 355. 358. 359. 361. 368. 372. 376. 380. 388. 390. 408. 445. 450. 504. 556. 784.
Herzen, A., 212.
Heſekiel, G., 235 f.
Heſekiel, Ludovika, 236.
Heſſel, K., 125.
Heſſen, 93. 164. 168.
Hettner, H., 312. 324. 328. 393. 404. 406. 409 f. 411. 437. 510. 666. 667. 746. 807. 814.
Heydrich, M., 328.
Heyſe, K. W. L., 603.
Heyſe, P., 36. 66. 81. 201. 330. 343. 359. 362. 364. 365. 367. 371. 406. 411. 418. 429. 450. 484. 516. 519. 522. 532. 546. 566. 578. 581. 586. 594. 602 f. 619. 620. 626. 631. 698. 777. 782. 803. 816. 854. 860. 878. 898.
Hildebrand, Ad., 587. 847. 880. 916.
Hildebrand, R., 586. 691. 878 f.
Hildeck, Leo, 793. 907.
Hillebrand, K., 190. 402. 546. 577. 586. 597 f. 714.
Hillebrand, Marie, 587.
Hillern, W. v., 647 f. 649.
Hippel, Th. G. v., 157.
Hirſchfeld, G., 594. 861. 885 f. 888. 911.
Hirſchfeld, Leo, 859. 889.
Hirzel, S., 392.
Hiſtoriſcher Roman, 230. 252. 399 f. 455. 534 f. 704. 778.
Hitzig, Ed., 111.
Hoechſtetter, Sophie, 907.
Hoeſer, E., 536.
Hoffbauer, Cl., 62.
Hoffmann, E. Th. A., 10. 11. 17. 22. 24 f. 28. 32. 35. 36. 88. 91. 126. 128. 136. 236. 266. 280. 299. 306. 310. 312. 313. 321. 323. 360. 417. 488. 490. 549. 563. 697. 735. 768. 779.
Hoffmann, Hans, 233. 460. 493. 777 f. 806.
Hoffmann, Heinr., 628.
Hoffmann, H., v. Fallersleben, 43. 144. 146 f. 156. 192. 196. 229. 256. 337. 347. 348. 351. 390. 391. 408. 603. 806.
Hoffory, J., 747.
Hofmann, A. W. v., 575.

Hofmannsthal, H. v., 891 f. 897. 898. 899. 907. 912. 915. 916. 917 f. 922.
Holder, A., 521.
Hölderlin, F., 1. 14. 21 f. 39. 56. 84. 177. 214. 347. 474. 483. 523. 524. 548. 559. 609. 614. 709. 710. 713.
Holländer, F., 785. 802.
Holtei, K. v., 43. 108. 109 f. 152. 158. 234. 390. 397. 401. 432.
Hölty, L., 135. 260.
Holtzendorff, F. v., 574.
Holtzmann, Ad., 531.
Holz, Arno, 594. 733. 754. 782 f. 786. 787. 809 f. 818. 820. 823. 830. 848. 851. 855. 863 f. 870. 887. 893. 897.
Homer, 305. 318. 414. 415. 425. 446. 584.
Hopfen, H., 646 f. 651. 652. 761. 782. 795. 796. 877.
Horaz, 142.
Hörmann, Angelika v., 262.
Hörmann, Ludwig v., 262.
Huch, Ricarda, 761. 773. 776. 870. 875. 879. 887. 891. 897 f. 906. 908.
Hüffer, H., 125.
Hugo, V., 1. 17. 54. 158. 245. 325. 343. 347. 581. 689. 703.
Humanität, 405. 872.
Humboldt, Al. v., 20. 41. 99. 156. 196. 337. 378. 385. 469. 650. 871.
Humboldt, W. v., 32. 44. 117. 337. 386. 590. 603.
Hutten, U. v., 51. 188. 833. 925.
Huysmans, 166. 190. 490. 760. 791. 793. 852.

J.

Jacobowski, L., 919 f. 921.
Jacobsen, J. P., 191. 486. 487. 634. 768. 793. 794. 795. 917. 924.
Jacoby, D., 175.
Jacoby, J., 247. 352.
Jacoby, Leop., 784.
Jahn, Fr. L., 29 f. 90. 148. 246. 399. 874.
Janitschek, Marie, 760. 761. 762 f. 796. 884.
Janke, O., 402.
Janssen, J., 689.
Ibsen, H., 37. 70. 73. 74. 154. 213. 218. 240. 280. 284. 301. 324 f. 327. 410. 441. 443. 449. 458. 467. 481. 495. 580. 597. 697. 745 f. 751. 755. 757. 758. 759. 771. 790. 797. 805. 807. 823. 824. 825. 828. 829. 831. 832. 834. 837. 852. 853. 857.
Jean Paul, 8 f. 15. 20. 38. 39. 43. 50. 91. 102. 114. 136. 186. 206. 220. 221. 267. 403. 531. 549. 562. 734. 735. 795. 899.
Jensen, W., 359. 364. 569. 645. 652. 778.
Iffland, A. W., 15. 18.
Ihering, R. v., 412. 574.
Illusionismus, 808. 879.
„Illustrierte Zeitung", 19.
Immermann, K., 43. 56. 92. 96. 108. 115 f. 120. 122. 124. 149. 151. 153. 160. 175. 188. 221. 241. 270. 282. 319. 364. 365. 394. 468. 554. 563. 599. 848.
John, Eugenie, s. E. Marlitt.
Jokai, M., 251.
Jordan, W., 249. 267. 305. 369. 404. 412. 420. 446. 466 f. 481. 501. 505. 511. 513. 516. 526. 528. 532. 535. 544. 546. 549. 550. 554. 573. 577. 619. 621. 627. 655. 690. 701. 715. 716. 746. 876. 877.
Josef II., Kaiser, 56.
Journalismus, 18. 50.
Irving, Wash., 322.
Itzstein, J. Ad. v., 94.
„Jugend", 873 f.
Jugendlitteratur, 17. 541.
Junges Deutschland, 45. 50. 104. 131. 149. 191. 193. 210 f. 240 f. 251. 261. 266. 314 f. 353. 385. 419. 450. 455. 492. 577. 591. 611. 631. 701. 732. 793.
Justi, K., 386. 584.

K.

Kahlenberg, Hans v., 907 f.
Kalbeck, M., 579.

Kalisch, D., 354.
Kant, J., 39.
Kapp, Johanna, 409.
Karl Albert v. Savoyen, 100.
Karlweiß, C., 571. 756.
Käſtner, Abr. G., 38. 469.
Kauffmann, J., 396.
Kaulbach, W. v., 197. 229. 577. 624. 631. 632.
Kawerau, W., 847.
Keats, J., 202.
Keller, G., 6. 103. 104. 105. 106. 109. 150. 182. 201. 231. 249. 251. 257. 270. 331. 332. 342. 352. 384. 385. 394. 400. 402. 404 f. 440. 441. 445. 449. 451. 454. 457. 458. 464. 473. 484. 488. 495. 497. 499. 500. 511. 516. 524. 530. 539. 540. 546. 555. 557. 558. 573. 577. 595. 598. 603. 609. 613. 620. 633. 663. 665. 666 f. 676. 677. 684. 690. 728. 732. 789. 795. 831. 846. 895. 897. 899. 903. 904. 926.
Kerner, J., 17. 30. 43. 44 f. 48. 88. 101. 117. 153. 154. 172. 186. 193. 199. 279. 779.
Kerner, Th., 45.
Kerner v. Marilaun, A., 575.
Kerr, A., 923.
Kierkegaard, S., 245. 607.
„Kinder- u. Hausmärchen", 32.
Kinkel, G., 196. 344 f. 388.
Kinkel, Johanna, 344.
Kipling, R., 773. 895.
Kirchhoff, A., 379. 380.
Kirſchner, L., ſ. Oſſip Schubin.
„Kladderadatſch", 354 f. 628.
Kleiſt, H. v., 10. 26 f. 32. 36. 38. 48. 57. 84. 88. 159. 161. 163. 208. 215. 239. 258. 305. 326. 393. 414. 419. 518. 566. 613. 640. 659. 666. 699. 700. 746. 749. 754. 801. 807. 831. 832. 837. 885.
Kleiſt, Ulrike v., 37.
Klenze, L. v., 95.
Klinger, Max, 880.
Klopſtock, Fr. G., 2 f. 8. 31. 163. 270.
Knille, O., 880.
Knobelsdorff, R. v., ſ. R. v. Eichſtruth.
Kobell, Fr. v., 171. 363. 517. 530. 657. 679.
Koberſtein, Aug., 188.
Koegel, F., 726.
Kögel, R., 148. 623.
Kompert, Leop., 514. 570. 737. 738.
König, H., 230 f. 252.
Konzentration, 871 f.
Kopiſch, Aug., 154.
Köppen, F., 580.
Körner, Chr. G., 48.
Körner, Th., 48 f. 109. 110. 332.
Kortum, C. A., 632.
Koſegarten, L. Th., 103. 106.
Koſer, R., 387.
Köſter, A., 432.
Kralik, R. v., 750.
Krapotkin, Fürſt A., 184.
Kotzebue, Aug. v., 15. 18. 90. 239. 666. 853. 881.
Kretzer, Max, 450. 594. 754. 787. 788 f. 800. 802. 803. 834. 850. 876. 886.
„Kreuzzeitung," 446.
Kreyßig, F., 877.
Kritik, 9. 224. 229. 390. 510. 576 f. 594. 601. 612. 682. 690. 730 f. 749. 752. 756. 874 f. 923 f.
Krummacher, Fr. Ad., 107.
Kruſe, H., 365. 393. 397. 730.
Kudrun, 305.
Kügelgen, W. v., 171.
Kugler, Fr., 185. 371. 604.
Kugler, Joh., 612. 614. 616.
Kuh, Emil, 278. 279.
Kühne, G., 212. 310. 345.
Kulturkampf, 626. 632. 659. 664. 688 f. 702.
Kunſtgewerbe, 41. 690. 742. 922.
Kunſtlehre der Klaſſiker, 28; der Romantik, 15. 22 f; G. Büchners, 165 f; Stifters, 205 f; des Jungen Deutſchlands, 210 f.; R. Wagners, 268 f.; Hebbels, 278 f.; Otto Ludwigs, 315 f.; G. Freytags, 394; G.

Digitized by Google

Kellers, 405. 414 f.; Th. Fontanes, 450 f.; W. Jordans, 467 f.; Th. Storms, 477 f.; F. Spielhagens, 593; P. Heyſes, 608; E. Griſebachs, 659; K. Bleibtreus, 754; Helene Böhlaus, 771 f.; C. Albertis, 787; Arno Holz', 810; J. Schlafs, 811; der Impreſſioniſten, 909 f.; der „Blätter für die Kunſt", 913.
Kunſtſchriftſteller, 880 f.
Kuntze, Luiſe, 254.
Kürnberger, Ferd., 19. 540. 545. 546. 577 f. 580. 587. 923.
Kurz, Heinr., 188.
Kurz, Herm., 231 f. 235. 249. 251. 253. 322. 570. 578. 778.
Kurz, Iſolde, 587. 760. 761. 766. 778 f. 862. 870. 908.
Kußmaul, Ad., 576.

L.

Lachmann, K., 32. 98. 390. 561. 683. 684. 695.
Lafontaine, Aug., 15. 18. 19.
Lagarde, P. de, 566. 587. 589. 744. 875.
Lagerlöf, Selma, 705. 773.
Laharpe, F. C., 579.
Lamartine, Alph. de, 337. 347. 382.
Lamennais, Abbé, 343.
Lamprecht, K., 576.
Landesmann, H., ſ. Hier. Lorm.
Landois, H., 260.
Langbehn, J., 874 f. 825.
Lange, F. A., 575.
Lange, Ph., ſ. u. Ph. Galen.
Lanzky, P., 726.
La Rochefoucauld, F. de, 725.
L'Arronge, Ad., 849.
Lasker, Ed., 688.
Laſſalle, Ferd., 353. 388. 441. 589. 602.
Laßberg, J. v., 122.
Laube, H., 65 f. 103. 151. 191. 196. 197. 212. 216 f. 221. 222. 225. 239. 240. 276. 310. 395. 733.
Lauff, J., 849. 881.
Lavater, J. K., 149. 716.
Lavedan, H., 888.
Leander, R., 576.
Lechter, M., 917.
Leconte de Liſle, 362.
Legras, J., 125 f.
Lehmann, Max, 387.
Lehrs, K., 367.
Leibniz, G. W. v., 52.
Leipzig, 310. 641.
Lemaître, J., 138. 579. 582. 756. 758. 923. 924.
Lenau, N., 1. 43. 45. 56. 150. 153. 154. 158. 160. 171 f. 197. 199. 202. 203. 210. 219. 234. 240. 303. 348. 368. 372. 390. 489. 524. 536. 542. 556. 578. 864. 866. 922.
Lenbach, F. v., 366. 367. 633.
Lenſing, Eliſe, 277. 278.
Lenz, M. R., 52. 115. 158. 165. 235. 754. 806.
Leo, H., 147 f. 159. 767.
Leopardi, G., 142. 177. 612. 613. 731.
Lepel, B. v., 439. 444.
Lermontow, M., 504.
Leſſing, G. Ephr., 2. 8. 20. 74. 87. 119. 139. 189. 223. 276. 315. 317. 328. 342. 353. 354. 405. 414. 421. 436. 437. 468. 473. 565. 576. 580. 594. 637. 656. 666. 671. 715. 720. 731. 808. 871. 924.
Leſſing, J., 880.
Leuthold, H., 359. 521. 540. 544. 547. 555 f. 561. 605. 606. 607. 620.
Leverrier, 380.
Levien, Ilſe, ſ. Ilſe Frapan.
Lewald, Fanny, 154. 233 f. 248. 433. 649.
Lewes, G. H., 586.
Lewinsky, J., 313.
Lichnowsky, Fürſt F., 246.
Lichtenberg, G. Ch., 136. 137. 168. 184. 659. 717. 725.
Lichtwark, A., 880.
Lichtwer, M. G., 629.
Liebenſtein, L. A. v., 94.

Liebermann, M., 800. 880.
Liebig, J., 20. 363. 575.
Liebknecht, W., 741.
Lieder, W., 918.
Lieder, volkstümliche, 146. 156. 256. 337 f. 529.
Lienhart, Fr., 893 f.
Liliencron, D. v., 364. 518. 705 f. 742. 755. 807. 815. 816. 862 f. 870. 879.
Lindau, P., 145. 171. 560. 580 f. 587. 611. 622. 647. 690. 730. 789. 802. 849. 923.
Lindau, R., 540. 544. 560 f. 659. 906.
Lindner, Alb., 622.
Lingg, H., 362. 364. 515 f.
Linke, O., 555.
Linné, K., 438.
Liszt, F., 172. 272. 709.
„Litterarisches Centralblatt", 510.
Litterarhistoriker, 188 f. 682.
Litzmann, B., 822.
Logau, F., 84.
Lohenstein, Caspar v., 3.
Lokalstück, 93. 667 f.
Longfellow, H. W., 343. 594.
Lope de Vega, 79.
Lorm, Hier., 542 f. 555. 570. 737. 738.
Lothar, R., 891. 923.
Loti, P., 102.
Lotze, H., 95. 249. 378 f. 505. 636.
Louis Ferdinand, Prinz, 41.
Löwenstein, R., 354.
Löwenthal, Sophie, 151. 175.
Lubliner, Hugo, 171. 580. 881.
Lucian, 668.
Luck, G., 832.
Lucrez, 104. 469. 655.
Ludwig I. von Bayern, 40. 95. 139. 158. 248. 363.
Ludwig II. von Bayern, 268. 363. 914.
Ludwig, Otto, 25. 247. 249. 251. 253. 260. 274. 290 f. 293. 301. 306. 308 f. 334. 352. 359. 360. 362. 390. 394. 395. 397. 402. 416. 418. 429. 438. 450. 466. 473. 485. 507. 511. 524. 545. 563. 570. 589. 595. 598. 603. 636. 663. 684. 692. 746. 761. 808.
Luise, Königin v. Preußen, 15.
Lustspiel, 169 f. 223. 290. 392 f. 615. 669 f. 858 f.
Luther, M., 51. 104. 203. 213. 265. 304. 316. 399. 594. 715. 719. 833. 921.

M.

Maartens, M., 499.
Macaulay, Lord, 530. 583. 587. 642.
Mach, Ernst, 575.
Mackay, J. H., 184. 783. 816.
„Maitre Pathelin", 668. 815.
Majunke, P., 689.
Makart, H., 624. 631.
Mallarmé, St., 743.
Mallinckrodt, H. v., 689.
Malß, K., 92 f. 814.
Mandeville, John de, 468.
Manet, E., 512. 513.
Märchen, 32. 675. 779. 842 f. 857. 860. 883 f.
Marcks, Erich, 387. 546. 641.
Marggraff, H., 338.
Marlitt, E., 476.
Marni, J., 888.
Marriot, Emil, 569. 759. 774. 905.
Martens, K., 896 f.
Marx, K., 341. 388.
Massillon, P., 148.
Mataja, Em., s. Emil Marriot.
Materialismus, 164. 380. 470. 510. 633. 634. 639.
Maeterlinck, M., 757. 758. 800. 844.
Mathy, K., 392. 398.
Maupassant, G. de, 18. 166. 190. 490. 509. 756. 785. 799. 800. 804 f. 858.
Mauthner, Fr., 505. 526. 582 f. 587. 764. 802.
Max, G., 764.
Maximilian II. von Bayern, 362 f. 366. 504. 507.
Mayer, K., 46. 47.
Mayer, Rob., 636.
Mazzini, G., 212.

Meding, O., ſ. Gr. Samarow.
Meerheimb, R. v., 729.
Megede, J. zur, 801.
Meinhardt, A., 695.
Meinhold, W., 101. 102f, 291. 454.
Meißner, Alfr., 514f. 546.
Melk, H. v., 101.
Mendelsſohn, Familie, 87. 603.
Mendelsſohn-Bartholdy, F., 91. 119. 266. 270. 310. 321.
Menzel, Ad., 86. 245. 249. 399. 604, 700. 925.
Menzel, W., 114f. 132. 133. 214. 216. 219. 220. 221. 240. 277. 346. 347. 505. 566. 576. 577. 641. 874.
Merck, J. H., 168.
Merckel, F. v., 444.
Meredith, G., 873.
Merimée, P., 163. 510. 561. 634.
Metternich, Fürſt, 248.
Meyer, C. Ferd., 402. 405. 413. 491. 494f. 508. 516. 539. 555. 556. 605. 621. 690. 706. 777. 780. 879. 897.
Meyer, Joh., 259.
Meyerbeer, G., 139.
Meyerheim, P., 253.
Meyerhof, L., ſ. Leo Hildeck.
Meyr, M., 252.
Meyſenbug, M. v., 345.
Michelet, J., 511. 567.
Mielke, H., 400f.
„Milieu“, 775.
Millenkovics, St. v., ſ. St. Milow.
Millet, J. F., 75. 106. 513.
Milow, St., 651.
Minor, J., 340. 583. 653.
Miquel, J., 623.
Mirza Schaffy, ſ. F. Bodenſtedt.
„Moderne“, 756. 760. 783f. 794. 818.
Moleſchott J., 634.
Molière J. B. de, 1. 140. 393. 808. 861.
Moltke, H. v., 154f. 573. 871.
Mombert, A., 813. 867f. 911.
Momentkultus, 100. 131. 145f. 185. 195. 497.
Mommſen, Th., 95. 195. 249. 383f. 386. 387. 479f. 510. 546. 628. 641. 642. 686. 925.
Mommſen, Tycho, 383. 479f.
Mongré, P., 726.
Monnier, H., 94. 888.
„Monodramen“, 720.
Montaigne, M. de, 583.
Montbart, Helene v., ſ. H. v. Kahlenberg.
Montesquieu, Ch. de, 98. 383.
Moore, Th., 86.
Möricke, Ed., 45. 56. 101. 186. 196. 198f. 214. 229. 240. 241. 279. 348. 433. 466. 477. 480. 501. 558. 606. 607. 609. 655. 779. 782. 891.
Moritz, K. Ph., 34.
Morre, K., 571f.
Moſcherosch, J. M., 186.
Moſen, J., 45. 180f. 229. 310. 468.
Moſenthal, S. v., 107.
Moſer, G. v., 170. 621.
Mozart, W. A., 201. 203.
Mügge, Th., 233f. 536.
Mühlbach, Luiſe, 217. 228. 262.
Mühler, H. v., 373.
Müllenhoff, K., 255f. 479. 683.
Müller, Adam, 22. 27. 130.
Müller, Joh., 120. 154f. 164. 574.
Müller, Julius, 148.
Müller, Otfried, 148.
Müller, Otto, 231. 536.
Müller, Wilhelm, 45. 56. 84f. 89. 92. 128. 135. 147. 153.
Müller v. Königswinter, W. v., 538.
Müllner, Ad., 120. 279. 576. 577.
Münch-Bellinghauſen, Ed. v., ſ. Fr. Halm.
München, 95, 362f. 366. 408. 491. 516. 523. 556. 615. 632. 646. 657. 662. 775. 884. 895.
Münchener Dichterkreis, 362f. 367. 489. 504. 515f. 556. 604. 631. 646. 704. 785. 859.
Münchhauſen, B. v., 907. 920.
Munder, F., 658.
Mundt, Clara, ſ. L. Mühlbach.

Mundt, Theodor, 193. 196. 197. 213. 215f. 221. 234. 733.
Murger, H., 785. 806.
Muſik, 40. 91. 203. 266f. 525. 667. 679. 725. 843. 911.
Muſſet, A. de, 141. 163. 245.
Muth, Fr. Alfr., 650.
Muth, R. v., 548. 737.
Muther, R., 881.
Mythologie, 173. 202. 305. 728. 779. 920.
Mythos, 187. 302f.

N.

Nägeli, H. G., 41.
Namengebung, 22. 431. 488. 563. 615. 800. 886.
Napoleon I., 39. 56. 92. 116. 129. 135. 162. 743. 828.
Napoleon III., 511.
Nathuſius, Marie v., 249. 356. 368. 369f. 376.
Nathuſius, Ph. v., 370.
„Nation“, 354.
„Nationalzeitung“, 580.
Naturalismus, 320. 404. 809. 819f. 852. 886. 913.
Necker, M., 596.
Nervoſität, 679. 741. 761. 851.
Neſtroy, J. N., 58. 150. 168f. 171. 223. 276. 663. 849. 888.
„Neue Freie Preſſe“, 514. 579.
Neumann, Karl, 384. 881.
Neumayr, M., 575.
Nibelungenlied, 300f. 472.
Nicolai, F., 439. 474.
Niebergall, E. E., 93f. 168. 668. 814. 815.
Niebuhr, B. G., 37f. 95. 187. 381. 530. 531.
Niemann, Aug., 693f. 760. 816.
Niembſch Edler v. Strehlenau, ſiehe N. Lenau.
Niendorf, Emma, 172.
Nieſe, Ch., 569. 776f.
Nietzſche, Fr., 11. 73. 75. 99. 187. 206. 306. 311. 405. 444. 510. 542. 587. 588. 617. 618. 621. 622. 630. 638. 662. 691. 707f. 731. 744. 750. 752. 754. 755. 757. 781. 786. 811. 850. 853. 857. 870. 874. 875. 876. 885. 900. 907. 922. 924. 925.
Niſard, Ch., 579. 692.
Niſſel, F., 365. 665.
Noë, H., 527. 649f.
„Nord und Süd“, 581.
Nordau, M., 757f. 872
Novalis, 10. 13f. 21. 23. 39. 54. 83. 101. 135. 142. 183. 284. 474. 548. 559. 710. 723. 724. 754. 868. 898. 904.
Novelle, 12f. 108. 201. 224. 275. 481. 484f. 583. 608f. 653. 692. 729. 777. 780. 888.
„Novellenſchatz“, 609. 613.
Novellette, 898.
Nürnberg, 842.
Nürnberger, W., ſ. Solitaire.

O.

Offenbach, J., 25. 511. 825.
Oehlenſchläger, A., 829.
Oehler, A., 918.
Olfers, Hedwig v., 85.
Olfers, Marie v., 85.
Ompteda, G. v., 794. 799f. 802. 803. 887.
Opitz, M., 84. 137.
Oppenheimer, F., 518.
Optimismus, 428.
Oeſer, H., 694.
Ott, A., 832.
Ovid, 142.

P.

Paalzow, Henriette, 108f.
Pachler, Fauſt, 238.
Palmer, L., 921.
Pamphletlitteratur, 249. 352f.
„Pan“, 873.
Pank, O., 624.
Pantenius, Th. H., 704f.

Paoli, Betty, 176. 249. 370. 374f. 401.
Pape, J., 265.
Paris, 26. 50. 132. 222f. 276. 442. 625. 646.
Parlamentsreden, 47. 94. 245f. 688f.
Parrisius, L., 378.
Partikularismus, 258.
Pascal, Bl., 725.
Pastor, L., 689.
Pastor, W., 607.
Pastorenroman, 101f.
Pauli, Reinh., 386.
Paulskirche, 95. 218. 245f. 623.
Paulus, Ed., 694.
Pellico, Silvio, 257.
Percy, Bischof, 372.
Perls, R., 918.
Peschel, O., 575.
Pessimismus, 51f. 142. 259. 542f. 622. 629. 634.
Pestalozzi, J. H., 430.
Petersen, Marie, 538.
Petrarca, 558.
Petri, J., 802.
Pettenkofer, M. v., 576.
Pfau, L., 343. 351.
Pfeffel, G. K., 629.
Pfizer, G., 46. 94. 512.
Physiognomien, 35. 101. 163f. 261. 390. 495. 503. 910.
Pichler, Ad., 261f.
Pietsch, L., 478. 538. 539.
Piloty, K. v., 238. 624. 631.
Platen, Aug. Graf v., 34. 56. 83. 92. 96. 108. 119f. 124. 125. 131. 149. 151. 335. 347. 351. 359. 362. 371. 372. 515. 558. 669. 881.
Platon, 267. 715.
Plutarch, 583.
Pniower, O., 776. 836.
Pocci, Graf Franz, 191f.
Poe, E. A., 163. 594. 913.
Polenz, W. v., 787. 800f. 803.
Politische Lyrik, 43f. 47f. 139f. 332. 338f.
Pope, Ch., 120. 444.
Poppenberg, F., 923.
Postl, K., s. Ch. Sealsfield.
Predigt, 13. 30. 148f. 623f.
Prem, S. M., 518.
Preuschen, Herm. v., 760. 762.
„Preußische Jahrbücher", 184. 386.
Prévost, Abbé, 457.
Prévost, M., 888.
Pröll, K., 760.
Prölß, J., 216. 521. 525.
Prutz, Rob., 249. 338. 351. 395. 537. 538. 577. 669.
Przybyszewski, St., 742. 806.
Pückler, Fürst, 41. 43f. 53. 190. 216. 242. 267. 347. 588. 830.
Puschkin, Al., 504.
Putlitz, G. v., 538. 580.

R.

Raabe, W., 542. 543. 544. 561. 562f. 571. 581. 600. 602. 621. 626. 627. 693. 695. 789. 795.
Rabelais, F., 632.
Radowitz, J. v., 147. 150. 227. 246.
Rahel, 1. 10. 23f. 34. 38. 39. 41. 43. 128. 151. 196. 215. 221. 242. 588. 644.
Raimund, Ferd., 56. 57. 58f. 67. 70. 74. 92. 101. 140. 151. 168. 169. 188. 439. 618. 619. 667. 668. 827. 861. 888.
Ramler, K. W., 87.
Rank, J., 252. 570.
Ranke, L. v., 95. 98f. 107. 147. 148. 149. 155. 187. 214. 240. 241. 381. 382. 384. 573. 642. 852.
Ratzel, Fr., 576. 650.
Rauch, Chr., 197. 847.
Rauchenegger, B., 571.
Raupach, E., 117. 160. 888.
Realismus, 167. 289. 313f. 320. 433f. 450. 456. 490. 665. 677. 746. 755. 779. 785f. 842. 858. 886. 889.
Redwitz, O. v., 264. 344. 363. 370. 376f. 393. 450.
Rée, P., 726.

Rehfues, Ph. J. v., 41. 108. 113. 777.
Réjane, Gabrielle, 218.
Reichenſperger, Brüder, 689.
Reicher, E., 218.
Reichstag, 429. 688. 872.
Reicke, G., 817.
Reimtechnik, 137. 138. 340. 365. 472. 484. 506f. 519. 531. 548. 632. 864. 918.
Reinick, Rob., 538.
Rellſtab, L., 360.
Rembrandt, 742.
„Rembrandt als Erzieher“ 874f. 925.
Remer, P., 910.
Renan, E., 509. 511. 567. 715.
Renner, G., 921f.
Rethel, Alfr., 248.
Rettich, J., 239.
Reuling, C., 824. 830. 883f.
Reuter, Chr. 3.
Reuter, Fr., 90. 158. 163. 244. 247. 253f. 279. 395. 397. 402. 494. 507. 565. 614. 621. 735. 795.
Reuter, Gabriele, 569. 760. 761. 765f. 774. 800. 906.
Revolutionsdichter, 331f. 361. 508. 514f. 737.
Rhythmen, freie, 135. 783. 867. 922.
Ribbeck, O., 604.
Richter, Jean Paul, ſ. Jean Paul.
Richter, L., 156. 171. 884.
Riegel, H., 877.
Rieger, M., 692.
Riehl, W. H., 311. 363. 368. 432. 460. 491f. 499. 504. 527. 567. 573. 605. 606. 621. 644. 777.
Rieſſer, G., 246.
Rietſchel, E., 197.
Ring, M., 233.
Ritſchl, Fr. W., 200. 708.
Ritter, Anna, 920.
Rittland, Klaus, 906f.
Rivarol, 453.
Roberts, Al. v., 648f. 651.
Rochlitz, F., 310.
Rocholl, R., 876.
Rochow, H. v., 295.
Rodenberg, J., 539f. 876.
Rohde, E., 711.
Rohmer, F., 150. 154. 227. 240. 249.
Roman, 108. 116. 202. 225f. 322. 334. 394f. 402. 433. 454. 475f. 489. 588. 591f. 596. 611. 615. 676. 680. 752f. 787f. 895f. 906f.
Romantik, 10f. 52. 101. 116. 202. 211. 269. 306. 340. 381. 411. 437. 478f. 525. 577. 691f. 739. 746. 758. 780. 842. 874. 876. 897. 900. 902. 904. 905.
Ronge, J., 45. 265f. 353. 469.
Roon, Alb. v., 353. 573. 623.
Roquette, O., 442. 533. 537f. 540. 566. 620. 860.
Roſegger, P. K., 415. 432. 545. 633. 648. 662. 664. 665. 678f. 686. 735. 745. 801.
Roſen, J., 170.
Rosmer, E., 81. 761. 824. 826. 884f. 888. 894.
Roſtand, E., 859.
Rötſcher, Th., 277. 577. 580. 924.
Rotteck, K. W. v., 94f. 642.
Rouget de l'Iſle, 338.
Rouſſeau, J. J., 12. 444. 729.
Rückert, F., 43. 47. 48. 54f. 83. 98. 101. 146. 152. 163. 193. 242. 311. 376. 480.
Ruederer, J., 888. 894f.
Ruge, Arn., 184. 340. 388. 389. 708. 867.
Rümelin, G., 574. 586.
Ruskin, J., 249. 509.

S.

Saar, Ferd. v., 625. 651f. 660. 673. 888.
Sacher-Maſoch, Leop. v., 647f. 763.
Sachs, H., 76. 672.
Saint-Armand, General, 511.
Saint-Beuve, 164. 579.
Saint-Pierre, B. de, 337.
Saitſchik, R., 543. 558.

Sallet, F. v., 151. **343** f. 346. 347. 368. 372. 377. 442. 530. 641. 754.
Salus, H., 910.
Samarow, Gr., 536.
„Sammlung gemeinverständlicher Vorträge“, 574.
Sand, G., 122. 190. 510. 766.
Saphir, M. G., 101. 582.
Sardou, V., 171. 218. 690.
Sauer, Aug., 59. 75. 76. 326.
Sauerwein, W., 93.
Savigny, Fr. K. v., 37 f. 231. 381.
Schack, Graf Fr. Ad. v., 249. **365** f. 373. 376. 380. 433. 511. 605. 617. 730. 732. 818.
Schadow, W., 118.
Schäfer, W., 518.
Schaukal, R., 907. **909** f.
Schauspielhaus, Berliner, 881.
Scheffer, Leop., 151. **241** f. 380.
Scheffel, J. V. v., 264. 362. 364. 494. 499. 502. **520** f. 536. 541. 544. 568. 570. 582. 605. 621. 626. 628. 735. 777. 781. 922.
Scheffer, Th. v., **910**.
Schelling, J. v., 13. 15. 51. 52. 184. 220.
Schemann, L., 751.
Schenkendorf, M. v., 48.
Scherenberg, Chr. Fr., **144** f. 148. 153. 158. 371. 444.
Scherer, W., 21. 52. 66. 82. 377. 387. 416. 418. 535. 539. 542. 586. 624. 627. **682** f. 691. 749.
Scherr, J., 249. 349. 379. **387** f. 419.
Schicksalstragödie, 22. 67. 306. 324. 327. 454. 487.
Schiller, Fr., 5 f. 8 f. 28. 32. 33. 38. 46. 48. 49. 67. 76. 92. 100. 120. 124. 161. 163. 260. 298. 301. 305. 314 f. 323. 325. 326. 328. 329. 342. 375. 393. 404. 405. 411. 429. 434. 437. 438. 469. 476. 497. 507. 529. 546. 565. 576. 585. 589. 602. 636. 663. 664. 666. 700. 740. 751. 786. 808. 823. 826. 831. 832. 833. 850. 853. 881. 904. 915. 917. 921. 922.
Schillerpreis, 278. 313. 359. 365. 393. 665.
Schinkel, K. Fr., 95. 119.
Schlaf, J., 93. 594. 809. **810** f. 819. 820. 825. 826. 830. 848. 851. 855. **863** f. 887. 893.
Schlegel, A. W. v., 6. 10. **12** f. 16 f. 30. 43. 91. 117. 135. 188. 193. 269. 349. 381. 576. 666. 846. 881.
Schlegel, Dora, 13.
Schlegel, F., 6. 10. **12** f. 29. 147. 211. 220. 381. 576. 590. 723. 744. 774. 846. 904.
Schlegel, Karoline, 13. 15. 39. 900.
Schleiden, M. J., 512.
Schleiermacher, F., 13. 15. 152. 181. 184. 904.
Schlenther, P., 748. **749** f. 786. **807** f. 816. 818. 822. 823. 827. 833. 839. 847. 923.
Schlesien, 108 f. 371. 391.
Schlögl, Fr., 571.
Schmid, Chr. v., 17.
Schmid, Fr. v., s. Dranmor.
Schmid, Herm. v., 112.
Schmidt, Caspar s. M. Stirner.
Schmidt, Erich, 280. 328. 478. 483. 484. 487. 583. 586. 684. 802. 895.
Schmidt, Julian, **189** f. 197. 229. 307. 312. 319. 353. 390. 533. 577. 640. 691. 730.
Schmidt, O. E., s. Otto Ernst.
Schmitz, O., 918.
Schmoller, G., 395.
Schnaase, K., 118. 341.
Schneckenburger, M., 338.
Schneider, L., 144.
Schnitzler, A., 572. 594. 826. 846. 858. 861. 887. **888** f.
Scholz, W., 354.
Schoen, Th. v., 382.
Schönaich-Carolath, E. Prinz, **706** f.
Schönbach, A. E., 583.
Schönthan, F. v., 171.
Schopenhauer, Arthur, 50. **51** f. 73. 181. 244. 270. 272. 283. 305. 386. 542. 588. 626. 628. 637. 658. 659. 661. 691. 707. 708. 744. 750. 767. 899.

Schoppe, Amalie, 275.
Schroeder, O., 878.
Schröder, W., 259.
Schrödter, Ad., 352.
Schubart, Chr., 159. 389.
Schubert, Fr., 87.
Schubin, Oſſip, 761 f. 800. 884. 905.
Schücking, Levin, 122. 123. 232. 234.
Schuler, J., 261.
Schullern, A. v., 262.
Schulze, Ernſt, 52 f. 85. 89. 117. 125.
Schulze-Delitzſch, H., 247. 353. 530. 623.
Schumann, Rob., 87. 245. 267. 272. 310. 481. 708. 911.
Schurz, A., 175.
Schurz, K., 344.
Schütze, P., 478. 481. 484. 486.
Schwab, G., 45 f. 199. 500.
Schwaben, 45. 94. 109. 186. 199. 231. 346. 654. 656. 776. 778.
Schwäbiſche Schule, 45. 92. 139. 174. 512. 779. 782.
Schwarze, F. v., 688.
Schweizer, A., 424.
Schwenk, K., 361.
Schwind, M. v., 47. 192. 200. 366. 523. 884.
Scott, W., 103. 110. 112. 230. 322. 399. 446. 451. 455. 704.
Sealsfield, Ch., 96 f. 103. 111. 113. 118. 149. 175. 233. 502.
Seebach, Marie, 924.
Seeger, L., 351.
Seidel, H., 8. 734 f.
Seidl, J. G., 171.
Seidlitz, W. v., 880.
Semper, K., 411.
Senn, J., 261.
Servaes, Fr., 750. 857. 923.
Seume, J. G., 263.
„short story“, 803 f. 889.
Sichel, N., 110. 378.
Seydelmann, K., 217.
Shakeſpeare, 8. 12. 119. 159. 161. 170. 230. 269. 295. 315. 319 f. 324. 327 f. 330. 331. 350. 393. 418. 428. 483. 504. 507. 542. 614. 661. 671. 675. 700. 743. 747. 755. 808. 823. 832. 833. 843.
Siegfried, W., 885. 887. 895 f. 898. 899. 908. 911. 920.
Simon, Heinr., 233. 352.
„Simpliciſſimus“, 873 f. 907.
Simrock, K., 150. 171. 500. 656.
Simſon, Ed., 623.
Singer, H., 920.
Sirius, P., 924 f.
Sittenfeld, C., ſ. C. Alberti.
Skram, Amalie, 766.
Skowronnek, R., 881.
Smidt, H., 108 f.
Smith, Ad., 451.
Smollett, T., 494. 681.
Sociale Dichtung, 42. 765 f. 783 f. 789 f. 800 f.
Solger, K., 66.
Solitaire, 489 f. 503. 511. 542. 741.
Sonnenthal, A. v., 218. 600.
Sophokles, 304. 614. 709.
Spee, Fr. v., 2.
Speidel, L., 514. 577. 844.
Spencer, H., 509.
Spenſer, E., 343.
Sperl, Aug., 536.
Spielhagen, F., 201. 227. 233. 251. 431. 450. 475. 542. 543. 546. 587. 589 f. 602. 605. 606. 611. 617. 621. 626. 631. 684. 788. 789. 795. 876. 883. 920. 923.
Spieß, Chr. H., 227.
Spiller v. Hauenſchild, ſ. M. Waldau.
Spindler, K., 108 f.
Spinoza, B., 52. 182. 410. 565. 637.
Spitta, Ph., 156.
Spitteler, C., 727 f. 899.
Spitzer, D., 514. 579. 581. 628.
Sprachbehandlung, 88. 256. 271. 288. 293. 418 f. 447 f. 475. 609. 638. 699. 703. 705. 727. 763. 774. 790. 792. 803. 876 f.
Sprachverein, 877.
Springer, A., 386.
Staël, Mme. de, 39.

Staegemann, Aug. v., 85.
Stahl, Fr. J., 247. 355. 450.
Stahr, Ad., 234. 433.
Stauffer-Bern, K., 556. 896.
Steen, J., 786.
Steffens, H., 13. 225.
Steiger, E., 853. 890.
Stein, Charlotte v., 37.
Stein, H. v., 744. 750 f. 870.
Stein, K. F. H. Freih. v., 20. 113. 382.
Steinen, K. v. d., 20. 631.
Steinhausen, H., 692 f.
Steinthal, H., 603.
Stelzhamer, Fr., 256. 679.
Stendhal, 163.
Stenzel, H., 390.
Stern, Ad., 319. 326. 535.
Stern, M. R. v., 783.
Sternberg, Al. v., 216. 236 f. 399. 538.
Sterne, L., 44. 157.
Stettenheim, J., 627 f. 734.
Steub, L., 526. 649.
Stieglitz, Charl., 151. 193 f. 197. 215. 242.
Stieglitz, Heinr., 151. 193 f. 197. 198. 225. 337.
Stieler, K., 657 f. 679.
Stifter, Adalb., 8. 36. 199. 204 f. 214. 256. 419. 594. 598.
Stil, 207. 221. 291. 380. 388. 403. 421. 450. 474. 486. 562. 630. 643. 650. 677. 703. 711. 725. 735. 743. 759. 763. 775. 778. 782. 790. 796. 849. 868. 875. 877. 879. 903. 906. 923.
Stinde, J., 628. 734.
Stirner, M., 153. 183 f. 197. 235. 300. 580. 635. 715. 754. 907.
Stolberg, Graf L., 260. 369. 787.
Stolze, F., 93.
Stolz, Alban, 353. 649.
Storm, Theodor, 36. 102. 103. 109. 201. 249. 332. 364. 383. 406. 411. 413. 429. 433. 442. 449. 454. 474. 477 f. 494. 507. 515. 539. 621. 631. 793. 869. 919. 922.
Stosch, A. v., 390.
Strachwitz, Graf Moritz, 145. 344. 368. 370 f. 376. 391. 444. 446. 920.
Straßburg, 885, 893.
Strauß, D. Fr., 91. 154. 180. 181. 184. 185 f. 196. 199. 240. 245. 346. 353. 354. 380. 575. 633. 643. 644. 714. 877.
Strauß u. Torney, V. v., 356. 368.
Strindberg, Aug., 285. 490. 744 f. 746. 756. 785. 791. 831. 851. 886.
Strodtmann, Ad., 125.
„Struwwelpeter", 628.
Stuck, F., 707. 807.
Sturm, J., 249. 356. 368.
Stuttgart, 94. 114. 346. 662.
Sudermann, H., 786. 788. 792 f. 801. 802. 805. 826. 841. 846. 847 f. 870. 882.
Sue, Eug., 225. 227. 228. 475. 535.
Suphan, B., 448.
Svoboda, Ad., 678. 682.
Swift, J., 136. 166. 426. 713. 840.
Sybel, H. v., 99. 249. 363. 381 f. 586. 641.
Symbole, 46. 59. 70. 95. 136. 487. 568. 715. 747. 771 f. 791. 794. 844. 852. 857. 876. 883. 885. 905. 917.
Symboliſten, 910 f.

T.

Taine, H., 385. 511. 752. 775. 810. 828.
Taſſo, T., 56. 81.
Tanner, K., 436.
„Tauſend und eine Nacht", 432.
Taylor, B., 233.
Taylor, G., 535.
Tegnér, Eſ., 264.
Telmann, K., 777.
Temme, J. D. H., 112.
Tendenzpoeſie, 104. 210 f. 225. 248 f. 260 f. 294. 314. 337 f. 347 f. 394. 401. 454. 505. 664. 764 f. 776. 788 f. 834. 838. 848. 853.
Tennyſon, Alf. Lord, 343.
Textor, Fr. K. G., 93.
Thadden-Trieglaff, Ad. v., 247.

Thaler, K. v., 579.
Theremin, F., 102. 148f.
Tholuck, Aug., 148f. 156.
Thoma, H., 707. 913.
Thorwaldsen, B., 847.
Thumann, P., 570.
Thümmel, M. A. v., 41.
Thüringen, 309. 316. 767.
Tieck, Dor., 12.
Tieck, L., 10. 11. 12f. 18. 23. 31. 38. 40. 65. 73. 87. 107. 114f. 119. 138. 153. 159. 193. 225. 269. 275. 283. 296. 306. 340. 417. 554. 569. 578. 692. 819. 829. 842. 867.
Tiedge, Aug., 38. 359.
Tille, Alex., 733.
Tillier, Cl., 172. 351. 578.
Tirol, 260f. 832.
„Titanen", 150f.
Töpffer, R., 630.
Tolstoi, Leo Graf, 161. 430. 433. 509. 598. 634. 743f. 745. 749. 753. 814.
Tovote, H., 785. 802.
Trafford, Karoline, 556. 557.
Träger, Alb., 730. 911.
Traum, 68f. 128. 780. 868.
Trautmann, F., 571.
Treitschke, H. v., 19. 95. 196. 212. 246. 322. 383. 386. 387. 491. 492. 510. 585. 586. 624. 638f. 651. 682. 685. 686. 688. 699. 719.
Trinklied, 529f.
Trojan, J., 735.
Tromlitz, Aug. v., 108. 137.
Trübner, W., 880.
Tschudi, H. v., 880.
Turgenjew, J., 249. 433. 509. 511. 578. 622. 633. 676. 743. 761.
Turner, W., 820.
Twesten, K., 623.
Tychsen, Adelheid, 53.
Tychsen, Cäcilie, 52f.

U.

„Übermensch", 491. 716.
Übersetzungen, 342f. 356. 359. 467. 504. 603. 612f. 655f. 861.
Uechtritz, F. v., 118.
Uhde, F. v., 791. 800. 807.
Uhl, F., 579.
Uhland, L., 20. 30. 38. 42. 47f. 50. 56. 83. 89. 92. 94. 101. 104. 109. 176. 246. 275. 281. 282. 296. 311. 342. 360. 400. 426. 500. 512. 515. 654. 782. 921.
„Ulf", 628.
Ungern-Sternberg, Al. v., s. Al. v. Sternberg.
„Universalbibliothek", 832.
Usener, H., 387.

V.

Vacano, E. M., 648. 651. 660. 876.
Valdek, R., 579.
Varnhagen von Ense, 45. 207. 411.
Vautier, B., 570.
Veit, Dor., s. Dora Schlegel.
Veith, Em., 62.
Velde, Fr. v. d., 108f. 137.
Velazquez, 386.
Veldeke, H. v., 491.
Verlaine, P., 486. 519. 560. 743. 890. 909.
Verleger, 872f.
Viebig, Clara, 761. 777. 906. 920.
de Vigny, A., 829.
Villinger, Herm., 776.
Vilmar, Aug., 188.
Vincke, G. v., 623.
Vintler, H. v., 262.
Virchow, R., 574. 623.
Vischer, Fr. Th., 168. 181. 185f. 199. 214. 346. 353. 369. 389. 400. 411. 575. 577. 622. 630. 632. 633. 690. 693.
Vitet, L., 751.
Vogel, Henriette, 27.
Vogt, K., 164. 168. 246. 249. 350. 352f. 378. 380. 470. 510. 532. 634. 638.
Volkmann, R. v., s. R. Leander.
„Volksblatt für Stadt und Land", 370.
Volksdrama, 832f. 893f.

Digitized by Google

Volkspoeſie, 30. 269. 366. 435. 482. 529. 630. 920 f.
Vollmöller, K. G., 918.
Voltaire, 136. 188. 243. 474. 532. 636.
Vorrede, 143.
Voß, J. v., 814.
Voß, J. H., 45. 106. 260.
Voß, R., 657. 695. 702 f.
„Voſſiſche Zeitung“, 111. 445.

W.

Wackenroder, W., 842.
Wackernagel, Ph., 411.
Wackernagel, W., 103. 188. 197. 411.
Wagner, Chr., 656 f. 921.
Wagner, Richard, 25. 138. 154. 240. 244. 245. 248. 249. 260. 266 f. 284. 304. 305. 308. 311. 331. 347. 360. 362. 363. 369. 393. 411. 470. 492. 507. 581. 637. 659. 667. 683. 692. 708. 709. 710. 711 f. 741. 750. 751. 757. 875. 911.
Wagner, Rudolf, 352.
„Wahrheit“, 786.
Waiblinger, W., 37. 196. 198 f. 659. 782.
Waitz, G., 99. 382.
Waitz, Th., 575.
Waldau, M., 513.
Waldeck, F. L., 247. 623.
Waldmüller, R., ſ. Ch. Duboc.
Walther v. d. Vogelweide, 265. 778. 871.
Walzel, O. F., 215.
Walesrode, L., 352.
Ward, Mrs. Humphrey, 766.
Waſſermann, J., 896.
Weber, Fr. W., 249. 263 f. 332. 621. 627.
Weber, K. J., 243.
Weber, K. M. v., 91. 266.
Wedekind, F., 894 f.
Weigand, W., 752 f.
Weimar, 278. 713. 767. 775.
Weinhold, K., 371 f. 840.
Weiß, Guido, 352.
Weißenburg, O. v., 101.
Weitbrecht, K., 693 f.
Welcker, C. Th., 94 f. 522. 581.
Weltrich, R., 656.
Wenc, K., 94.
Werder, K., 185. 197.
Werner, A. v., 525. 526. 570. 880.
Werner, R. M., 375.
Werner, Zach., 21. 22. 30. 35. 116. 299. 449.
Weſtfalen, 118. 232. 263 f. 802.
Wette, W. M. L. de, 102.
Whiſtler, J., 135.
Whitman, W., 622. 815. 816. 865 f.
Wichert, E., 540.
Wickenburg-Almáſy, Gräfin Wilhelmine, 658.
Widmann, J. V., 660 f. 728.
Wieland, Chr. M., 8. 26. 52. 113. 663.
Wien, 58 f. 62. 169. 217 f. 276 f. 308. 351. 371 f. 577 f. 613. 624. 625. 654. 660. 662 f. 667. 673. 888 f. 911. 923.
Wienbarg, Ludw., 196. 211. 212 f. 256. 393. 733. 875.
Wierß, A. J., 503.
Wihl, L., 339.
Wilamowitz-Möllendorff, U. v., 387. 710 f. 818.
Wilbrandt, Ad., 255. 516. 556. 612. 613 f. 624. 655. 656. 665. 789. 859. 860. 895. 898.
Wilde, O., 154. 852.
Wildenbruch, E. v., 25. 696 f. 704. 706. 739. 801. 841. 848. 854. 855. 856. 879. 893.
Wildermuth, Ottilie, 541.
Wilhelm I., Kaiſer, 364. 387. 687. 700.
Wille, Br., 753 f. 816. 818.
Willkomm, E., 97. 225. 236.
Winckelmann, J. J., 39. 119. 130. 386.
Wiſſenſchaft, 37. 154 f. 184 f. 380 f. 509 f. 573 f.
Wittmann, H., 579.
Witzblätter, 99. 192. 354. 628. 873. 907.
Wolff, J., 533 f.

Wolfskehl, K., 918.
Wolter, Charlotte, 618.
Wolzogen, E. v., 730. 789. 794. 799. 802. 803. 806. 848. 859.
Woermann, K., 880.
„Wunderhorn, Des Knaben", 30.
Wustmann, G., 876. 878.

X.

„Xenien", 8f. 120. 887.

Z.

Zarncke, F., 510.
Zedlitz, J. Chr. v., 57f. 92. 233. 236.
Zeitflucht, 85f. 626.
Zeitungen u. Zeitschriften, 18. 581. 626. 873. 921.
Zeller, E., 188. 575. 586.
Zelter, K. Fr., 66.
„Zerrissenheit", 216. 236.
Zitelmann, E., 869.
Zitelmann, K., s. K. Telmann.
Zobeltitz, F. v., 704.
Zobeltitz, H. v., 802.
Zola, E., 18. 36. 281. 284. 404. 415. 467. 473. 497. 511. 512. 588. 597. 621. 682. 685. 690. 743. 753. 754. 759. 786. 791. 793. 794. 799. 800. 810. 814. 820. 821. 883. 895. 913. 919.
Zschokke, H., 16f. 26. 39. 82. 107. 201. 241.
„Zukunft", 758.

„Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung" vereinigt eine Anzahl hervorragender Männer der Wissenschaft, die aus Anlaß des Jahrhundertwechsels die letzten hundert Jahre deutscher Entwicklung auf den wichtigsten Kulturgebieten historisch-kritisch behandeln. Herausgeber ist Dr. **Paul Schlenther,** K. K. Direktor des Wiener Hofburgtheaters. Aus dieser Sammlung sind bis Mai 1900 folgende Einzelwerke im Verlage von **Georg Bondi** in Berlin erschienen:

Dr. **Theobald Ziegler,** ord. Professor a. d. Univ. Straßburg: Die geistigen und socialen Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Cornelius Gurlitt,** ord. Professor a. d. Kgl. techn. Hochschule zu Dresden: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Richard M. Meyer,** Privatdocent a. d. Universität Berlin: Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Georg Kaufmann,** ord. Professor an der Universität Breslau: Politische Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert.

Die folgenden Bände der Sammlung sind **in Vorbereitung:**

Dr. **Siegmund Günther,** ord. Professor a. d. technischen Hochschule München: Geschichte der anorganischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Dr. **Franz Carl Müller** in München: Geschichte der organischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Dr. h. c. **Franz Reuleaux,** geh. Regierungsrat und ord. Professor an der technischen Hochschule Charlottenburg: Geschichte der Technik im 19. Jahrhundert.

Dr. **Heinrich Welti** in Berlin: Das musikalische Drama und die Musik des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Dr. **Paul Schlenther,** Direktor des K. K. Hofburgtheaters zu Wien: Geschichte des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert.

Fritz Hoenig, Hauptmann a. D. in Berlin: Deutsche Kriegsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Werner Sombart,** Professor an der Universität Breslau: Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts.

Etwa 40—50 Druckbogen ſtark, mit künſtleriſch wertvollen Abbildungen verſehen, in der vornehmen äußeren Ausſtattung den anderen Bänden gleich, bildet jedes einzelne Werk ein abgeſchloſſenes Ganze und erſcheint unabhängig von den anderen im Buchhandel, zum Ladenpreis von M. 10.— das broſchierte, von M. 12.50 das gebundene Exemplar. Jedes Werk führt in großen Zügen die Entwicklung ſeines beſonderen Kulturgebietes vor, und zwar mit Berückſichtigung des Auslandes, ſoweit dies auf deutſche Kultur gewirkt hat oder von deutſcher Kultur beeinflußt iſt. Zumeiſt wird das Ausland bei den Naturwiſſenſchaften und der Technik in Betracht kommen, weil hier die nationalen Schranken ſo gut wie gefallen ſind. Jedes Werk will durch zuſammenfaſſende Darſtellung des geſchichtlichen Verlaufs die wiſſenſchaftliche Erkenntnis fördern, iſt aber mit ſchriftſtelleriſcher Kunſt nach Form wie Inhalt ſo behandelt, daß es einen weiteren gebildeten Leſerkreis zu feſſeln vermag.

Da die in den einzelnen Bänden behandelten Gebiete des Kulturlebens oft genug einander nicht nur berühren, ſondern ſich ſtellenweiſe faſt auch decken, ſo kann es nicht fehlen, daß der Leſer des Geſamtwerkes mitunter über ein und denſelben Gegenſtand verſchiedene Auffaſſungen und Darſtellungen kennen lernt, je nach den verſchiedenen ſchriftſtelleriſchen und wiſſenſchaftlichen Individualitäten der Verfaſſer. Wir glauben darin keinen Mangel, ſondern einen beſonderen Reiz des Geſamtwerkes zu erkennen. Im Streben nach möglichſter Objektivität einig, werden die Autoren kraft der bei ihnen anerkannten Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit ihre eigene Meinung unabhängig von einander und unabhängig von den perſönlichen Anſchauungen des Herausgebers zu vertreten und zu behaupten haben.

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Druck von Heſſe & Becker in Leipzig.

Digitized by Google

RETURN TO ➡ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

6765

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

1-month loans may be renewed by calling 642-3405
1-year loans may be recharged by bringing the books to the Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

AUG - 5 1985		
RECEIVED BY		
AUG 2 1985		
CIRCULATION DEPT.		

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 1/83 BERKELEY, CA 94720

5 Aug '63 BP

LD 21A-50m-11,'62
(D3279s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

ARCHIVE OF LABOUR HISTORY